Mônica Moura

Design coletivo

Grupos, movimentos e escolas do moderno ao contemporâneo

Design coletivo

MÔNICA MOURA

Design coletivo

GRUPOS, MOVIMENTOS E ESCOLAS DO MODERNO AO CONTEMPORÂNEO

Direitos de publicação reservados à:
Fundação Editora da Unesp (FEU)
Praça da Sé, 108
01001-900 – São Paulo – SP
Tel.: (0xx11) 3242-7171
Fax: (0xx11) 3242-7172
www.editoraunesp.com.br
www.livrariaunesp.com.br
atendimento.editora@unesp.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
de acordo com ISBD
Elaborado por Vagner Rodolfo da Silva – CRB-8/9410

M929d Moura, Mônica

Design coletivo : grupos, movimentos e escolas do moderno ao contemporâneo / Mônica Moura. – São Paulo : Editora Unesp Digital, 2022.

Inclui bibliografia.
ISBN: 978-65-5714-296-7 (eBook)

1. Design. 2. Design coletivo. I. Título.

CDD 745
2022-1971 CDU 7.05

Índice para catálogo sistemático:

1. Design 745
2. Design 7.05

Este livro é publicado pelo Programa de Publicações Digitais da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP)

Editora afiliada:

Sumário

Apresentação

Design coletivo é um livro que tem como proposta resgatar a memória e a historiografia do design para levar ao público em geral e particularmente a estudantes, novos profissionais do design, docentes e pesquisadores as informações sobre ações coletivas, interdisciplinares e transdisciplinares que já existiam muito antes de alguns desses termos se tornarem palavras de uso corrente.

Muitos grupos, movimentos e até escolas de design são esquecidos ou desconhecidos do grande público. Em uma época em que cada vez mais o design se encontra presente em nossas vidas e em nosso cotidiano por meio de ambientes, objetos, vestuário, acessórios, equipamentos, informação e comunicação gráfica e digital, produtos editoriais, papelaria, identidade visual, serviços, ações sociais e políticas, ativismo e uma série de outros aspectos, é muito importante conhecer a história, as origens, as fontes para ter mais consciência da abrangência e importância desse campo de produção cultural e de conhecimentos. Afinal, o design registra a história da sociedade e da humanidade (como veremos nas ações coletivas, inclusive interdisciplinares) há muito tempo – desde as origens dessa área

profissional e desse campo de conhecimento, posso dizer. Os textos deste livro também indicam que as relações entre design, arte, artesanato e arquitetura promovem ricos diálogos de integração.

Conhecer a história e a memória também permite nos desvincularmos de certos mitos construídos ao longo do tempo, que a documentação e divulgação ajudam a registrar. Porém, quantas informações deixaram de ser registradas de forma consciente ou por falta de acesso às fontes e ficaram esquecidas? É o caso, por exemplo, da atuação das mulheres no design.

Este livro resulta do desenvolvimento de uma série de pesquisas que envolvem desde o doutoramento da autora até a realização de estudos pós-doutorais e, não menos importante, a atuação em sala de aula nos cursos de design em seus vários níveis – da graduação à pós-graduação e às orientações na área do design.

A atuação com as parcerias e nos grupos de pesquisa me estimularam a atualizar e publicar este texto para difundir e popularizar uma história que não fica restrita a alguns países e que se constituiu no Brasil muito antes das primeiras faculdades de design serem regulamentadas. A história da educação em design, a partir das escolas formais, é uma área que ainda carece de mais pesquisas que resgatem a memória e a identidade, reafirmando a nossa cultura independente de uma episteme eurocêntrica.

Conhecer o passado histórico para compreender o presente e esboçar o futuro é questão essencial para os âmbitos sociopolíticos e culturais e, portanto, fundamental para a educação e o ensino em design, que deve atuar na formação de sujeitos com autonomia e agentes de mudança em prol de uma sociedade mais justa, ética, equilibrada na constituição do bem viver.

O panorama histórico apresentado neste texto sobre os movimentos de arte, design e arquitetura – as guildas,

comunidades e os coletivos; as oficinas, corporações e associações que se organizavam relacionando a troca de conhecimentos e práticas ao exercício da aprendizagem –demonstra que as escolas de design existiram muito antes do estabelecimento das instituições formais e informais de ensino que foram canonizadas e mitificadas pela cultura eurocêntrica e, também, pela cultura norte-americana.

No Brasil, a instituição de escolas técnicas masculinas e femininas e de liceus de artes e ofícios (geralmente esquecidos nas histórias registradas do design brasileiro) comprovam a necessidade de ampliação do olhar e do desenvolvimento de mais investigações a esse respeito.

As escolas germânicas estabeleceram-se com grande força no Brasil a partir dos anos 1950, devido à política desenvolvimentista que propiciou a vinda ao país de várias indústrias, empresas e profissionais das áreas de engenharia e arquitetura. Essas influências provocaram ecos marcantes no ensino do design brasileiro, que aceitou a sobreposição cultural na ilusão de um desenvolvimento econômico e produtivo que não ocorreu conforme o desejado e planejado.

A falta do pensamento e de análises críticas levou à aceitação da mitificação e à canonização das escolas Bauhaus e HfG-Ulm. Ao estabelecer um panorama dessas escolas, percebemos entre elas várias semelhanças, desde as trajetórias repletas de conflitos, o curto tempo de vida (catorze anos da Bauhaus e quinze anos da HfG-Ulm), a dependência das verbas estatais e os problemas políticos, o conflito entre os papéis de escola e empresa, a rigidez funcionalista e metodológica até o descompasso entre os programas de formação e ensino e os resultados obtidos. Apesar disso, viraram modelos para várias escolas brasileiras que muitas vezes tinham direcionamento para a indústria em estados e cidades brasileiras sem perfil industrial.

Olhar a história do design e seu ensino de modo atento nos leva a desvendar as injustiças com as escolas esquecidas pelos registros, bem como permite que se jogue luz sobre o escuro do passado e do presente, possibilitando que novas gerações de professores e estudantes possam conhecer e ampliar seus horizontes para outras possibilidades de análises e perceber que não existe uma única via para a constituição de um campo de conhecimentos como o design. Além disso, temos a oportunidade de acertar as contas com os vários preconceitos que foram instituídos pela visão racionalista na área do design, indicando, a partir de estudos e registros da história do ensino, como a constituição do design se deu em proximidade e em relações dialógicas com o artesanato, as artes, a arquitetura, a moda e a engenharia, prenunciando as abordagens interdisciplinares, que são de grande importância para a formação e a atuação contemporânea do design.

Portanto, precisamos de mais pesquisas que estabeleçam leituras contemporâneas do design, apontando as aproximações dialógicas entre diferentes áreas e campos do conhecimento e propiciando a criação de mecanismos para outras e novas pesquisas, com a consciência de que aspectos apontados em uma pesquisa não se encerram em si mesmos, mas germinam novas perguntas e novos olhares para outras investigações das questões educacionais, políticas e sociais do design.

O design é uma área de concepção, criação, desenvolvimento e produção de produtos, sistemas e informações que estabelecem a tradução do tempo em signos que constituem linguagem. A partir da modernidade, o design passa a ser entendido como uma área importante da produção, que estimula o sistema capitalista e interage com ele, mas também com as ações sociais e políticas, a individualidade, a personalização, a valorização do sujeito e dos modos de vida. Na contemporaneidade, o design passa a

compor campos de conhecimento, pois se relaciona com uma série infindável de informações que são interpretadas e transformadas não apenas em produtos materiais e imateriais, mas também em reflexos do cotidiano e da cultura. O design é uma ação contemporânea de tradução do tempo, dos modos de vida humana e do sujeito a partir dos objetos, sistemas, serviços, métodos e processos concebidos, desenvolvidos e produzidos em diversos tipos de suportes, materiais, bens, objetos, serviços e ações que se estendem em um espectro que compreende, além das questões utilitárias, funcionais e objetivas, as questões simbólicas, estéticas e subjetivas.

Os caminhos para a consolidação do ensino e da pesquisa em design no Brasil entrecruzam-se com as questões profissionais relacionadas ao mercado de trabalho, tanto as produtivas quanto as relacionadas ao consumo. Para traçar esse percurso vamos apresentar a introdução do ensino de design no Brasil inicialmente em quatro cidades: São Paulo, Recife, Belo Horizonte e Rio de Janeiro. Esses locais impulsionaram as ações para o estabelecimento do ensino formal de design e de moda no Brasil, e seu pioneirismo serviu como exemplo para o crescimento dessa área em todo o Brasil.

Existem muitas maneiras de escrever ou de registrar as histórias do design. A história das ideias ou das invenções, a história do morar ou do vestir, a história dos objetos, dos projetos, das tecnologias, a história da industrialização; enfim, há muitas histórias na história do design. As que comumente apresentam maior número de publicações são as histórias dos profissionais de design, das cadeiras e de alguns períodos, tais como o design moderno, ou então de alguns países, como a história do design finlandês ou do design italiano.

Sabemos da importância dos registros e das publicações históricas, pois elas nos ajudam a entender o presente

e a delinear caminhos futuros. A história colabora de modo significativo para preservação da memória de uma profissão, de seus profissionais, dos objetos de uso e dos sistemas de informação e comunicação. Os registros e as publicações históricas também auxiliam na criação no vai e vem do universo da estética, isto é, da concepção do que é belo nos diferentes tempos da história – quantos movimentos, formas, cores, texturas, comunicações gráficas são retomados e aplicados a novos usos.

Aqui vamos apresentar uma visão um pouco inusual e diferente da história de uma profissão, focalizando a formação das guildas, grupos, movimentos e escolas que deram origem ao que hoje entendemos como design e, também, que demonstraram questões que ganham corpo e eco na contemporaneidade: os trabalhos coletivos, colaborativos, interdisciplinares, e a fusão entre diferentes áreas do conhecimento. Não podemos deixar esses pontos esquecidos ou só dar luz aos registros mais frequentes da história de uma área tão importante em questões culturais, sociopolíticas e econômicas como é o design. Mas é preciso ter o cuidado de não eleger determinados "mitos históricos" como se eles tivessem sido os únicos em uma época e aplicados na atualidade sem análise, reflexão e contextualização. Existe outra história, pouco explorada, que é a formação de grupos hoje denominados coletivos, constituídos sob prismas interdisciplinares ou transdisciplinares, que auxiliaram no desenvolvimento e na consolidação da área.

Portanto, acreditamos que, para ter uma visão capaz de oferecer uma análise mais ampla e bem estruturada sobre o design e sua relação com as novas tecnologias, seus processos e suas outras características no campo de ação, devemos considerar as questões que perpassam o aprendizado, a troca, a reflexão e o desenvolvimento do conhecimento para a consolidação da área.

Por isso destacaremos os grupos, as comunidades, os institutos e as escolas que ajudaram a consolidar, desenvolver e ampliar as questões do design. Não se trata de apenas valorizar o ensino formal, mas estabelecer a importância da troca de conhecimentos e de processos de criativos e produtivos, as ideologias e os movimentos relacionados ao design. Esses temas são pouco abordados e, frequentemente, as únicas referências citadas são as das principais escolas formais. Desse modo, os grupos que antecederam as escolas e aqueles que ocorreram paralelamente não recebem a devida valorização.

Esse fato nos leva a apresentar as principais ações desenvolvidas nesse aspecto e a acreditar que esse é um dos percursos de desenvolvimento e introdução do campo: o percurso possibilitado por meio de grupos, movimentos e escolas que consolidaram o design à medida que se estabeleceram, se organizaram e se desenvolveram o ensino e a formação nessa área.

Os grupos, geralmente formados por artistas, artesãos, designers, arquitetos ou engenheiros, organizaram-se em torno das ideias e das críticas ora semelhantes, ora controversas e a partir disso foram disseminados o aprendizado e o conhecimento da área. Esses grupos formaram corporações, guildas, correntes e escolas que foram fundamentais para o desenvolvimento e consolidação do design.

1
Royal College of Art (RCA)
(LONDRES, 1837)

A Royal College of Art (RCA) é uma escola de design que teve início em 1837 e segue atuante até hoje. Podemos dividir sua história em seis fases distintas.

A primeira fase refere-se a sua inauguração por ação e financiamento do governo britânico, tendo em vista a necessidade de formação de profissionais para as indústrias inglesas de manufatura e de difusão da aplicação da gramática do ornamento. Naquele momento, o nome da escola era Government School of Design; ela foi instalada no palácio Somerset House, no Strand.

A segunda fase pode ser caracterizada após a Exposição Universal de Londres ou a Grande Exposição Industrial de 1851,[1] quando além do design, a escola passou a

1 A Exposição Universal de Londres, cujo nome oficial era The Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations (A Grande Exposição das Obras Industriais de Todas as Nações) foi realizada entre maio e outubro de 1851, exibindo matérias-primas, produtos e tecnologias, com o objetivo de ampliar o consumo dos produtos fabricados na Inglaterra e estabelecer laços e redes comerciais entre as diferentes nações do mundo. Recebeu 14 mil expositores provenientes de 25 países e mais de seis milhões de

incorporar a arte em sua proposta pedagógica. Renomeada National Art Training School, a instituição mudou-se para South Kensington. Em 1852, foi instituído o departamento de artes práticas, que obteve maior destaque por volta de 1890. Após seis anos, em 1896, a instituição adotou o nome que permanece até hoje – Royal College of Art (RCA). O programa de ensino vigente naquele momento passou a contemplar as áreas de história, filosofia e desenho de arquitetura para todos os alunos ingressantes. Após o primeiro ano, os estudantes optavam por uma das áreas de ensino: pintura decorativa, escultura, arquitetura ou design. Essas reformas no ensino de design do Royal College of Arts influenciaram a Bauhaus e propagaram-se nela. Em 1900, o nascimento do movimento A Nova Escultura da Grã-Bretanha deu-se na RCA e, em 1905, foi inaugurado o departamento de escultura, no qual se formaram artistas que tiveram carreiras de sucesso e projeção internacional, como Barbara Hepworth (1903-1975) e Henry Moore (1898-1986).

A terceira fase acontece entre as décadas de 1930 e 1940, quando ocorre a ênfase no ensino de design de produtos e na formação profissional altamente especializada. Nessas décadas, novos departamentos e cursos foram criados, como os de design gráfico, design industrial, design de moda e têxteis, cinema. Designers importantes foram formados pela RCA, como Lucienne Day (1917-2010) e Robin Day (1915-2010).

Até 1950 a proposta pedagógica da RCA esteve muito mais ligada ao treino de um ofício do que propriamente o ensino de design. Porém, a quarta fase tem início em 1959, quando foi inaugurado o Departamento de Pesquisa em

---

visitantes. Para abrigar o evento, foi construído o Palácio de Cristal de ferro e vidro em módulos desmontáveis a partir do projeto premiado de Joseph Paxton (1803-1865).

Design e a Escola de Design Industrial, fato que permitiu à RCA alcançar a vanguarda do ensino, da pesquisa e da prática do design. Muitos de seus alunos dessa fase tornaram-se profissionais de destaque e transformaram a arte e o design britânicos. São eles Peter Blake, artista visual e designer (1932); Pauline Boty (1938-1966), pintora; David Hockney (1937), artista visual, designer e fotógrafo; R. B. Kitaj (1932-2007), artista visual; Ossie Clark (1942-1996) e Zandra Rhodes (1940), ambos designers de moda; Ridley Scott (1937) e Tony Scott (1944-2012), diretores de cinema.

A quarta fase ocorreu na década de 1960, quando a RCA transferiu todos os cursos de design e arte para o Darwin Building em Kensington Gore e o curso de design industrial se fortaleceu e se expandiu. Em 1967 a Coroa britânica atribuiu à escola o *status* de universidade e foi inaugurado o curso de design automotivo. Seus primeiros formandos foram designers que desenvolveram projetos realizados pelas indústrias, tais como o Audi Quattro criado pelo designer Martin Smith (1949), o Aston Martin DB7 criado por Ian Callum (1954) e o Porsche 911 desenvolvido por Tony Hatter (1951).

Entre 1960 e 1970, o departamento de comunicações, do qual fazia parte o curso de design gráfico, registrou criações icônicas de ex-alunos, como o cartaz do filme *Laranja mecânica*, do designer Philip Castle (1943) e o logotipo dos lábios dos Rolling Stones desenvolvido por John Pasche (1945). Na área de design de produto industrial, destacou-se o barco cargueiro Rotork Sea Truck, desenvolvido por James Dyson (1947). Nessa fase, ampliam-se também as atuações e a vanguarda dos departamentos de cerâmica e vidro e de joalheria.

As décadas de 1980 e 1990 trouxeram muitas mudanças e inovações para a RCA, marcando a quinta fase. Os departamentos de design de produto, de gravura, de

animação e de humanidades foram expandidos, reestruturados e reequipados com novas instalações. Foram introduzidos novos cursos como história do design (1982), conservação (1987) e curadoria de arte contemporânea (1992). O escritor, historiador e crítico de design Rick Poynor (1957) formou-se na RCA. Nos cursos de arte formaram-se vários alunos que passaram a fazer parte do movimento conhecido como Jovens Artistas Britânicos. Em 1999, a RCA foi tema de um documentário em seis partes, realizado e produzido pela BBC e assistido por mais de dois milhões de pessoas.

A sexta fase iniciou em 2012 com uma grande expansão da RCA em Battersea, quando foi inaugurado o Edifício Dyson, que abrigava ateliês especialmente projetados para pintura, impressão, gravura e fotografia, bem como as instalações da InnovationRCA, incubadora e *start-up* da universidade. Em 2015 foi inaugurado o Edifício Woo, destinado a cerâmica, vidro, metal e joalheira.

Atualmente a RCA investe em mais uma expansão com a criação do *campus* Battersea do Royal College of Art, que abrigará os cursos de pós-graduação com foco em Steam (*science, technology, engineering, art and mathematics*, ou ciência, tecnologia, engenharia, arte e matemática). Esse edifício de última geração, projetado pelos renomados arquitetos Herzog e de Meuron, terá duas áreas separadas e interligadas em 15.500 m² de espaços flexíveis para ensino e pesquisa. Contará com estúdios e oficinas que cobrem do artesanato à robótica, além de incubadora, espaços para exposições e centro cultural com altura dupla, café, loja de materiais de arte e de design.

A proposta de ensino da RCA está na vanguarda da arte e design contemporâneos, traduzindo e aprimorando as formas de vida na atualidade. Em seus estúdios e laboratórios foram desenvolvidos por seus alunos projetos como o do Ford Ka e do Jaguar XK8, a linha de móveis PS para

Ikea, Concrete Canvas (abrigo para ajuda humanitária) e o galinheiro Iglu, entre outros.

Atualmente a instituição oferece mestrados e doutorados em seus vários departamentos: animação, arquitetura, cerâmica e vidro, comunicação, design, conservação, curadoria de artes contemporâneas, design de produtos, moda masculina, moda feminina, design de joias, história do design, engenharia industrial, pintura, fotografia, estamparia, esculturas, tecidos, design de automóveis, cinema e televisão.

2
Glasgow School of Art (GSA)

(ESCÓCIA, 1845)

A cidade de Glasgow caracterizou-se durante a Revolução Industrial pela produção algodoeira, por abrigar um porto colonial, pelo comércio e pela construção naval. Entre o final do século XIX e o começo do século XX, essa cidade vivia o auge econômico propício aos designers e artistas. A Glasgow School of Art (GSA) (Escola de Artes de Glasgow) foi inaugurada em 1845 pelo programa governamental de incentivo à formação de recursos humanos para as indústrias, as manufaturas e as indústrias têxteis. No início, atendendo às políticas no Reino Unido, a escola era denominada como Glasgow Government School of Design (assim como a Government School of Design, atual Royal College of Art, do capítulo anterior).

A GSA é considerada uma das primeiras escolas europeias instituídas para o ensino formal de belas artes, design e arquitetura. A proposta pedagógica inicial tinha a configuração de um polo que explorava a criação e a criatividade para promover o design para as indústrias, refletindo as necessidades das comunidades locais. Como escola pioneira, sofreu influências de vários movimentos de arte e design, tais como o Arts and Crafts

Movement e a Art Nouveau e influenciou a formação de outras escolas europeias.

Nos primeiros anos de introdução, seu programa de ensino destacava a abordagem vernacular e a importância regional e cultural, utilizando materiais locais e valorizando as formas orgânicas. Depois de alguns anos, a pesquisa sobre novos materiais foi aprofundada e passaram a ser valorizados os trabalhos geométricos, tanto na forma quanto na estrutura, e os padrões lineares tornaram-se mais fluidos, abandonando a influência do vernacular.

De 1845 a 1897, por volta de 52 anos, a Glasgow School of Art esteve instalada em edifícios já existentes e adaptados para o uso da escola, com algumas mudanças de locais. As mudanças e adaptações atendiam de forma completa e adequada às necessidades físicas para uma escola de artes, design e arquitetura mas, ao longo do tempo, os espaços foram se tornando insuficientes dado o aumento do número de alunos. Em 1896 foi realizado um concurso para o projeto de construção dos novos edifícios da escola. O vencedor foi Charles Rennie Mackintosh (1868-1928), arquiteto, designer e artista escocês, egresso da GSA e um dos responsáveis pelo nascimento de um novo estilo na arquitetura europeia do século XX. Segundo Fiell e Fiell (2000, p.435), os projetos e as obras de Mackintosh, marcados pelas formas orgânicas e geométricas, influenciaram de maneira significativa a Secession de Viena e a Wiener Werkstätte.

Em 1897, ocorreu a mudança para a primeira parte do novo edifício (finalizado em 1899; a segunda parte foi concluída entre 1906 e 1909). O edifício da Glasgow School of Art é considerado a obra-prima de Mackintosh, ao lado das cadeiras de espaldar alto e em forma elíptica. O design de interiores desses edifícios, incluindo luminárias, tapeçarias, móveis e objetos, foi realizado por Margaret Macdonald Mackintosh (1864-1933). O edifício da GSA

foi citado e registrado na maioria das publicações sobre história da arquitetura do século XX. Em 2014 e 2018, dois incêndios dizimaram os prédios do conjunto centenário, conhecidos como Mack.

O concurso e a construção dos edifícios ocorreram sob a direção de Francis Henry Newbery (1855-1946), que foi diretor da escola entre 1885 e 1917. Essa fase é considerada a época de ouro da GSA: a escola adquiriu prestígio internacional e, em colaboração com Jessie Newbery (1864-1948), adotou uma abordagem pedagógica associando arte, artesanato, design e arquitetura em estúdios próprios e adequados. As artes decorativas, os têxteis, o bordado, a cerâmica, a joalheria e o trabalho com metais passaram a ocupar o mesmo patamar que a pintura e a escultura. Esse fato deu destaque aos criadores que se formavam naquela escola e ampliou a perspectiva de educação e formação para a arte. Várias professoras de design foram nomeadas para a equipe docente. Além disso, todos os alunos entravam em contato com a arte contemporânea da época e eram estimulados a praticá-la. A produção realizada pela GSA nesse período foi considerada de vanguarda.

Além de Mackintosh, vários outros designers da escola dedicaram-se ao design de produto, ao design gráfico, ao design têxtil e ao ensino e à docência em design. Ernest Archibald Taylor (1874-1951) projetou e se especializou em vitrais. Na década de 1910, mudou-se da Escócia para Paris, onde estabeleceu uma escola de arte chamada Shearling Atelier. George Walton (1867-1933) fundou a George Walton & Co., empresa dedicada à decoração residencial e eclesiástica, que projetava e produzia desde ambientes até mobiliário e papel de parede com estampas realizadas a partir de xilogravuras e de estêncil.

Jessie Newbery foi aluna da GSA e, dez anos após o seu ingresso na escola, assumiu a chefia do departamento de bordado, ensinando também design de moda e costura.

Conforme Tanner (2010), essa designer desenvolveu projetos originais de vestidos práticos e bonitos, com aparência renascentista italiana e bordados em expressões singulares. Esses trabalhos estabeleceram um estilo para seus alunos, imitado por muitas das meninas de Glasgow, incluindo as irmãs Macdonald, Margaret e Frances, bem como mulheres de outros círculos artísticos, como Jane e May Morris.

A dinâmica pedagógica adotada pelo casal Francis e Jessie Newbery na GSA envolvia o apoio e o incentivo para a formação de grupos, visando ao fortalecimento e à divulgação dos trabalhos individuais e coletivos.

A GSA acompanhou o desenvolvimento tecnológico e, entre as décadas de 1980 e 1990, passou a incorporar a tecnologia digital como linguagem e meio de criação de projetos e criação artística, visando contribuir para um mundo melhor por meio de pesquisa e educação criativa, documentando tendências, estilos e moda na prática e na formação de artistas, designers e arquitetos.

Em 2014 foi inaugurado o Reid Building, projetado pelo estúdio Steven Holl Arquitetos, de Nova Iorque, em parceria com a JM Arquitetos de Glasgow, a Escola de Visualização e Simulação, o Centro Avançado de Têxteis, em um novo *campus* nas Highlands and Islands, o Mackintosh Campus Project.

Atualmente a GSA continua a ser uma escola pioneira com desenvolvimento de novos programas e cursos. É reconhecida em âmbito internacional como instituição universitária líder em cursos destinados à criação visual. A abordagem pedagógica contemporânea é pautada em estúdios destinados à pesquisa e ao ensino em ambientes e propostas que envolvem a interdisciplinaridade, a investigação crítica, a experimentação, a aprendizagem entre pares e a prototipagem, explorando questões e problemas no caminho para soluções inovadoras ou pelo enfrentamento dos desafios da sociedade e dos negócios na atualidade.

A Glasgow School of Arts, em sua história, foi além do ensino, como veremos a seguir.

Os grupos da GSA e o estilo de Glasgow

Entre 1880 e 1930 vários grupos se formaram, o que levou a GSA a ficar conhecida por marcar um estilo, que passou a ser denominado estilo de Glasgow. A esse estilo filiavam-se os criadores, alunos e formados por essa escola, que trabalhavam com expressões artísticas e projetos de design, associando-os, integrando-os ou estabelecendo diálogos entre essas linguagens e sob influência dos movimentos Arts and Craft, Celtic Revival e Art Nouveau. Ressaltamos que a denominação Glasgow School ou estilo de Glasgow servia como um guarda-chuva que incorporava e denominava todos os grupos existentes, como Os Imortais, Glasgow Girls e Glasgow Boys.

Alguns grupos, como o Glasgow, mudaram de denominação no decorrer do tempo; outros, como o Glasgow Girls, foram batizados muito tempo depois de sua atuação.

Grupo Glasgow School, The Four, Spook School e Os Imortais

O grupo Glasgow School, também conhecido como The Four (Grupo dos Quatro), foi liderado por Mackintosh, que com Margareth Macdonald Mackintosh (1864-1933), Herbert MacNair (1868-1955) e Francis Macdonald (1873-1921) passou a valorizar as formas orgânicas no desenvolvimento projetual. Eles formaram dois casais e passaram a se chamar The Four, e mais tarde, Spook School (Escola Fantasma). Com suas criações

participaram da Arts and Crafts Exhibition Society em 1894 e 1896, em Londres, da Grande Exposição Internacional de Arte Decorativa de Turim e da VIII Secessionist Exhibition, no ano de 1900, em Viena.

O grupo Os Imortais foi constituído por um círculo de artistas associados a Charles Rennie Mackintosh que incluía Agnes Raeburn, Margaret Macdonald Mackintosh, Jessie Newbery, Jessie Keppie, Frances MacNair, Ruby Pickering e Katharine Cameron. A maioria dessas artistas e designers participaram do grupo Glasgow Girls e do Clube da Sociedade das Senhoras Artistas de Glasgow, dos quais trataremos a seguir.

Glasgow Girls

O grupo Glasgow Girls foi constituído por várias alunas da GSA que, além da amizade ou parentesco, se uniram para atuação conjunta e na formação de seus estúdios. Esses estúdios tornaram-se espaços que reuniam artistas, designers, arquitetos, escritores, críticos de arte e clientes. O momento socioeconômico escocês era favorável e contava com patronos locais e fomentos para apoiar a educação de mulheres e homens na Escola de Arte de Glasgow.

Ressaltamos que nesse período na Escócia e em Glasgow, particularmente, as aulas eram divididas em classes masculinas e femininas e não era permitida a prática de desenho de observação com modelo vivo nu. Algumas alunas, como Bessie MacNicol e Stansmore Dean foram estudar em Paris para ter contato com esse tipo de formação.

Os trabalhos das Glasgow Girls continham grande variedade de técnicas, linguagens e estilos. Bordados, pinturas a óleo e aquarela, gravuras, ilustrações de livros, cartazes, papel de parede, tecidos, joias, mobiliário,

luminárias, objetos e utensílios domésticos. Muitas dessas criações foram adquiridas para uso em residências ou em espaços públicos, como salões de chá. A inter-relação entre arte, design e artesanato era presente nos trabalhos desenvolvidos, que foram expostos em galerias e museus, além de Glasgow, Edimburgo, Munique, Berlim, Viena, Turim e Londres, em exposições coletivas e algumas individuais, recebendo críticas positivas e reconhecimento. Além disso, suas obras circularem na revista *The Studio*.

O termo Glasgow Girls foi cunhado apenas em 1968 por William Buchanan, na época diretor de arte do Scottish Arts Council, que foi também diretor adjunto da Glasgow School of Art. Quando cunhou a expressão, Buchanan buscou mostrar que havia uma produção artística de mulheres na Escócia, comparável à dos Glasgow Boys.

Vinte anos depois, em 1988, Jude Burkhauser realizou a curadoria de uma exposição na GSA pautada pelos resultados de sua pesquisa de pós-graduação. Segundo Brown (2015), ela retira a expressão Glasgow Girls do ensaio "Women artists in Glasgow", publicado no catálogo da exposição The Visual Arts in Glasgow, realizada em 1986. Os autores do texto apontavam a necessidade de trazer de volta à luz o trabalho das Glasgow Girls.

As jovens garotas que formaram o grupo Glasgow Girls eram, em sua maioria, nascidas na Escócia. Eram elas: Annie French (1872-1965), Ann Macbeth (1875-1948), Bessie MacNicol (1869-1904), De Courcy Lewthwaite Dewar (1878-1959), Dorothy Carleton Smyth (1880-1933), Eleanor Allen Moore (1885-1955), Frances Macdonald MacNair (1874-1921), Georgina Mossman Greenlees (1849-1932), Helen Walton (1850-1921), Helen Paxton Brown (1876-1956), Janet Aitken (1873-1941), Jessie Keppie (1868-1934), Jessie Marion King (1875-1949), Katharine Cameron (1874-1965), Margaret Macdonald Mackintosh (1865-1933), Norah Neilson

Gray (1882-1931), Olive Walton (1882-1949), Stansmore Richmond Leslie Dean (1866-1944).

Algumas das integrantes das Glasgow Girls tornaram-se professoras na GSA ou em outras escolas de ensino formal ou livre.

É o caso de Ann Macbeth que ensinava bordado, trabalhos em metal, joalheria, ilustração e encadernação. Tornou-se membro do conselho escolar e, depois, chefe do departamento de bordado. Atou na divulgação dos trabalhos desenvolvidos na GSA a partir de palestras realizadas na Escócia, Inglaterra e País de Gales. Também foi escritora, publicando os livros *Educational Needlecraft* em coautoria com Margaret Swanson (1911), *The Playwork Book* (1918), *School and Fireside Crafts* em coautoria com May Spence (1920), *Embroidered Lace and Leatherwork* (1924) e *The Country Woman's Rug Book* (1926).

Annie French, ilustradora, lecionou no departamento de decoração de cerâmica da GSA entre 1908 e 1912. Muitos de seus trabalhos estão em coleções particulares e alguns nas coleções dos museus e galerias de arte de Glasgow.

Bessie MacNicol foi pintora e desenvolvia trabalhos com os Glasgow Boys (que, em princípio, só admitiam homens), e tinha seu próprio estúdio em Kirkcudbright.[1] Além de estudar na GSA foi aluna na Academia Colarossi de Paris. Expôs seus trabalhos na Royal Scottish Academy, em 1893 e realizou outras exposições em Ghent, Munique, Viena, Pittsburgh e St. Louis. Entre 1893 e 1904 participou das exposições do Instituto de Belas Artes de Glasgow. Realizou uma exposição individual no Art Rooms de Stephen Gooden em Glasgow em 1899.

---

1 A colônia de Kirkcudbright era uma comunidade de artistas que existiu entre 1880 e 1980 em Kirkcudbright, em Dumfries e Galloway.

De Courcy Lewthwaite Dewar (1878-1959) foi designer de metais, de joalheria e pintora. Também foi docente no departamento de metalurgia da GSA por 38 anos e presidente da Glasgow Society of Lady Artists Club, cuja história ela escreveu. Seus cadernos de desenho, cartas e diários registraram relatos das mulheres designers e artistas do estilo de Glasgow. Atuou também na documentação e compilação de arquivos sobre mulheres artistas para o Conselho Nacional de Mulheres de Londres.

Dorothy Carleton Smyth, figurinista e pintora especializada em retratos, foi professora de figurino, pintura em miniatura e história do traje. Foi também diretora de arte comercial (1914) e a primeira mulher nomeada como diretora da GSA em 1933, mas faleceu antes da divulgação da nomeação e de assumir o cargo. Paralelamente a sua atuação como docente, manteve seus trabalhos como artista e designer profissional produzindo ilustrações de livros, esculturas e vários figurinos para as peças *Macbeth*, de William Shakespeare, *Salomé*, de Oscar Wilde e a ópera *Parsifal*, de Richard Wagner.

Frances Macdonald MacNair e Margaret Macdonald Mackintosh eram irmãs. Em 1894, ao se formar na GSA, criaram um estúdio no qual desenvolviam trabalhos individuais e em colaboração entre elas e também com outros designers, arquitetos e artistas. Atuavam com joalheria, bordado, peças artesanais, design de interiores, luminárias. Participaram do grupo The Four e lecionaram nas escolas de arte da GSA e em Liverpool.

Georgina Mossman Greenlees foi uma pintora de paisagens, de retratos e imagens de mulheres. Foi defensora da educação e prática da arte. Obteve em 1870 o Prêmio Nacional da Rainha Vitória (1819-1901) pelo design de uma cortina em renda. Seus trabalhos foram expostos na Royal Academy Summer Exhibition em Londres durante 1878 e 1880, no Royal Glasgow Institute of the Fine Arts

em 1867, na Royal Scottish Academy e na 4ª Exposição da Royal Scottish Society of Painters in Watercolor em 1881. Foi professora na GSA entre 1874 e 1881 e depois disso continuou a lecionar para cursos livres em aulas particulares. Foi membro fundador e a primeira presidente da Glasgow Society of Lady Artists.

Helen Walton foi professora de design e decoração em cerâmica na GSA de 1893 a 1904. Dirigia um estúdio de arte em sua casa junto com sua irmã Hannah. Outra de suas irmãs, Olive, aquarelista, foi também professora da GSA: lá ensinava arte aplicada e técnicas como o esgrafito em afresco, painéis de gesso, iluminação em pergaminho e impressão de xilogravura em têxteis.

Helen Paxton Brown com sua grande amiga Jessie M. King e dividiram um estúdio volta de 1898 até 1907. Brown se destacou no bordado e foi professora dessa matéria na GSA, entre 1904 e 1907. Também lecionou encadernação de livros de 1911 a 1913. Além de designer, era pintora e membro da Sociedade de Artistas de Glasgow, sendo muito ativa no Glasgow Society of Lady Artists Club, e participou de exposições regularmente a partir da década de 1920.

Janet Aitken, depois de se formar na GSA, deu continuidade a seus estudos de arte em Paris e na Espanha. Era pintora de cenas urbanas e designer de joalheria. Foi membro da Sociedade de Artistas de Glasgow, sendo muito ativa no Glasgow Society of Lady Artists Club, em que recebeu os Prêmios Lauder da Sociedade nos anos 1928 e 1937. Também era afiliada à Scottish Guild of Handcraft. Muitos dos seus desenhos em preto e branco com a temática de cenas de rua de Glasgow foram reproduzidos como cartões-postais. Seus trabalhos foram expostos na Royal Scottish Academy, no Instituto de Belas Artes de Glasgow, na Aberdeen Arts Society. A Beaux Arts Gallery hospedou uma exposição de cerca de quarenta de suas paisagens em

1930. A Glasgow Society of Lady Artists realizou uma exposição memorial em sua homenagem em 1942.

A designer especializada em encadernação e ilustração Jessie Marion King lecionou no departamento de encadernação e design da GSA entre 1902 e 1908. Além das ilustrações, desenvolveu estampas para tecidos, papel de parede e projetou fantasias, design de interiores, objetos de cerâmica e prata para o Hotel Liberty's de Londres. Casou-se com o designer e pintor E. A. Taylor, e juntos dirigiram o Ateliê de Shealing, em Paris, e posteriormente fundaram uma comunidade de artistas em Kirkcudbright, Escócia.

Jessie Newbery, como mencionado, era designer, artista e bordadeira. Foi professora e em 1894, criou, na GSA o departamento de bordados, obtendo êxito em estabelecer o bordado como uma forma de expressão artística. Incentivava os alunos a desenvolver suas próprias criações e desenhos para os bordados, em contraposição ao habitual uso da época que eram os desenhos, decalques e padrões pré-impressos; também defendia o uso de costura e materiais simples nas peças, de modo que elas fossem acessíveis a todos. Suas obras participaram de várias exposições e foram divulgadas na revista *The Studio*. Além dos trabalhos têxteis, produziu objetos de metal, joalheria e vitrais.

Margaret Macdonald Mackintosh foi uma das principais responsáveis pelo surgimento do estilo de Glasgow em 1890. As ações junto ao grupo The Four propiciaram o reconhecimento internacional. Além de designer e pintora, era ilustradora e desenvolveu trabalhos em metal, em têxteis e sobre gesso, e realizou painéis decorativos para interiores e mobiliário. Atuava em seu estúdio de criação junto a sua irmã Frances. O portfólio de Margaret inclui a House for an Art Lover no Reino Unido, o dormitório Rose Boudoir na exposição de Turim, a Hill House e o Willow Tea Rooms, ambos na Escócia.

Norah Neilson Gray foi pintora, aquarelista, retratista e professora de ilustração de moda na GSA e de arte para as meninas da St. Columba's School, Kilmalcolm. Sua primeira exposição individual ocorreu em 1910 na Warneuke's Gallery, Glasgow. Expôs anualmente no Paris Salon des Artistes Français e foi premiada com a medalha de prata em 1923.

Stansmore Richmond Leslie Dean foi a primeira aluna da GSA e primeira mulher, em 1890, a receber a bolsa de estudos Haldine para a Academia Colarossi em Paris. Dirigia seu próprio estúdio em Glasgow e expôs no Glasgow Institute, em Paisley e em Liverpool, na Royal Scottish Academy e na International Society em Londres. Foi presidente da International Society de Londres. Nas exposições, o fato de seu nome parecer masculino foi uma vantagem. Foi membro ativo do Glasgow Society of Lady Artists Club. Em 1932 foi morar em Kirkcudbright, residência de vários pintores escoceses. Ela expôs no Royal Glasgow Institute,

Outras integrantes da Glasgow Girls que não atuaram como docentes, mas sim em suas carreiras como artistas, são Katharine Cameron, ilustradora, gravurista e pintora; Eleanor Allen Moore, pintora e retratista; Jessie Keppie, pintora, especializada em paisagens e flores.

A maioria das Glasgow Girls atuou como sufragistas, apoiadoras da causa. Participaram desse movimento ativista também produzindo faixas, bandeiras, livros, cartazes, folhetos, programas e calendários para esse movimento em favor do voto feminino.

Outra ação política das Glasgow Girls foi a organização, em 1882, de um órgão representativo da classe de artistas mulheres, o Glasgow Society of Lady Artists Club, também conhecido como Glasgow Society of Lady.

Lady Artists' Club e Glasgow Society of Lady

A fundação em 1882 do Lady Artists' Club e Glasgow Society of Lady Artists (Clube e Sociedade das Senhoras Artistas de Glasgow) tinha por objetivo estabelecer um fórum de discussão e promoção dos trabalhos das artistas e designers e visava proporcionar a valorização e o reconhecimento das mulheres no campo da arte, além de organizar exposições para a divulgação e comercialização de seus trabalhos – uma atuação feminista, uma sociedade para as mulheres e dirigida por mulheres. A maioria delas foi ou era aluna da GSA; algumas já atuavam como artistas visuais, designers e professoras.

A proposta dessa sociedade era de estudo da arte e discussão dos trabalhos, realizados em encontros mensais, com uma exposição anual dos trabalhos das sócias. Treze anos depois, em 1895, compraram uma casa com os recursos adquiridos pela sociedade e, nesse local, projetaram em parceria com os arquitetos e designers George Henry Walton e Fred Rowntree uma galeria de arte para a 4ª exposição anual da sociedade. No ano seguinte, um incêndio destruiu parte do edifício e os documentos do Clube e da Sociedade das Senhoras Artistas de Glasgow. Em 1901, outro incêndio destruiu a galeria e os trabalhos expostos em conjunto com o Museu e Galeria de Arte de Kelvingrove. A galeria foi reconstruída com o projeto de George Henry Walton, e outra exposição foi realizada em 25 de outubro de 1902. Essa sociedade se manteve ativa até 1971, quando foi vendida ao Scottish Arts Council. Em 1975, alguns membros renomearam a instituição para Glasgow Society of Women Artists (Sociedade de Mulheres Artistas de Glasgow) e, em 1982, organizaram a Exposição do Centenário na Galeria Collins, na cidade de Glasgow.

O estilo de Glasgow foi esquecido depois da Primeira Guerra Mundial, bem como os trabalhos e as ações das Glasgow Girls. Porém, importantes retrospectivas dos Glasgow Boys e Charles Rennie Mackintosh continuaram a ser realizadas.

Em 1988, a GSA organizou a Exposição Glasgow Girls: Mulheres na Escola de Arte, 1880-1920 sob a curadoria de Liz Arthur que, a partir da exposição, escreveu e publicou o livro *Glasgow Girls*, em 2010. Essa exposição revelou muitos trabalhos ao público pela primeira vez. Em 2000, outra exposição sobre as Glasgow Girls reuniu pinturas, arte decorativa e design.

Em 1990, Jude Burkhauser organizou outra exposição sobre as Glasgow Girls, resultante de suas pesquisas a respeito delas, e a partir dessa divulgação ocorreu um resgate da importância desse grupo de mulheres artistas e designers. A pesquisa de Burkhauser, publicada em 1990 no livro *Glasgow Girls: Women in Art and Design, 1880-1920*, destacou a contribuição vital das mulheres para o estilo de Glasgow e a busca por equidade entre a atuação das mulheres e dos homens na sociedade daquela época. A partir daí, museus e galerias realizaram novas exposições e buscam preencher as lacunas em suas coleções adquirindo trabalhos das artistas do grupo.

Depois a exposição que reuniu pinturas, arte decorativa e design em 2000 foi apresentada de forma itinerante pelo grupo Kirkcudbright. As três principais coleções escocesas do trabalho das Glasgow Girls estão no Glasgow Museum, na The Glasgow School of Art e na Hunterian Gallery da University of Glasgow.

Glasgow Boys

O grupo Glasgow Boys tem relação direta com a cidade de Glasgow em uma fase de prosperidade econômica quando os industriais e comerciantes da nova classe média estavam inclinados a comprar obras de arte. A maioria desses pintores veio de Glasgow e do oeste da Escócia, mas alguns eram de Edimburgo e da costa leste escocesa, sendo um deles inglês. Alguns dos integrantes do grupo tiveram a sua formação em outros países.

Seus trabalhos foram apresentados pela primeira vez exposição anual do Instituto de Belas Artes de Glasgow em 1885. Também, de certa forma, esse coletivo motivou o termo Glasgow Girls cunhado em um ensaio sobre uma exposição dos Glasgow Boys, como vimos anteriormente.

Glasgow Boys era um grupo formado por cerca de vinte jovens artistas pintores que ficaram também conhecidos como a Escola de Pintura de Glasgow. O que os uniu foi a ruptura com os padrões acadêmicos vigentes. Influenciados pelos franceses, como Gustave Courbet (1819-1877) e François Millet (1814-1875) com obras que compunham o Realismo e pelo pintor americano radicado na Inglaterra, James McNeill Whistler (1834-1903), oxigenaram a cena artística escocesa explorando o naturalismo, a pintura com temáticas da natureza, campestres, rurais e sobre os camponeses. Além disso, tinham um objetivo comum que era desmanchar o domínio sobre a produção e a linguagem artística da Royal Scottish Academy e da cidade de Edimburgo.

James Guthrie (1859-1930), John Lavery (1856-1941), Joseph Crawhall (1861-1913), Edward Arthur Walton (1860-1922), William York MacGregor (1855-1923), James Paterson (1854-1932) e George Henry (1853-1943) eram integrantes do grupo.

A década de 1880 marcou o período mais intenso dos Glasgow Boys, com pinturas ousadas e inovadoras, uso mais intenso de cores, dessa forma constituindo a pintura moderna na Escócia. Em 1888 passam a ser mais conhecidos a partir da participação do grupo na Grande Exposição Internacional de Glasgow.

A partir de 1883 constituem uma espécie de colônia de artistas em Cockburnspath, um pequeno vilarejo na costa do mar do Norte escocês. Suas pinturas passam a explorar as imagens dos trabalhadores do campo capturando a atmosfera local e adotando uma expressão mais naturalista.

Permaneceram atuando em conjunto até 1890, quando alguns deles se mudaram para a cidade e a colônia de artistas de Kirkcudbright, enquanto outros passaram a adotar uma pintura mais decorativa, tendo despertado o interesse pelas gravuras japonesas, o que os leva a uma expressão artística de cunho mais simbolista.

3
Arts and Crafts Movement
(INGLATERRA, 1861)

O Arts and Crafts Movement estrutura-se pelas consequências da industrialização, reafirmadas pela Grande Exposição Industrial de 1851 realizada em Londres: a grande produção de baixa qualidade, o excessivo decorativismo e os problemas nas questões ambientais e sociais.

Esse movimento foi fundado em 1861 por William Morris[1] (1834-1896); entre os principais ativadores do movimento estavam John Ruskin e Augustus Pugin. No mesmo ano, inauguraram na Inglaterra a empresa Morris, Marshall & Faulkner & Co. que viria a se transformar em Morris & Co. em 1874. Essa empresa oferecia trabalhos artesanais e atuava em um sistema de comunidade, de ação coletiva, reunindo um grupo de artistas, artesãos,

---

1 William Morris era designer, ilustrador e empresário. Foi editor e membro do comitê central do partido socialista inglês. Segundo Fiell e Fiell (2000), Morris era um convicto socialista que seguia sua utopia na qual o artesanato oferecia a salvação moral para trabalhadores e consumidores. Ruskin (1819-1900) era um crítico da produção industrial, e Pugin (1812-1852) era arquiteto e designer de interiores, especialista no estilo gótico e um reformador e defensor do design.

arquitetos e designers, no qual a utilização da máquina só era aceita quando viesse a aumentar a qualidade dos produtos e a reduzir a carga horária ou de esforço do trabalhador.

Além disso, elas se propunham a aplicar o pensamento norteador do movimento: "[...] restaurar as artes tradicionais através do *design* e execução de produtos de alta qualidade que não só fossem úteis, mas também belos" (Fiell; Fiell, 2000, p.62). Para atingir essa proposta,

> os integrantes do movimento buscavam promover uma maior integração entre projeto e execução, uma relação mais igualitária e democrática entre os trabalhadores envolvidos na produção, e uma manutenção de padrões elevados em termos da qualidade de materiais e de acabamento, ideais estes que podem ser resumidos pela palavra inglesa *craftsmanship,* a qual expressa simultaneamente as ideias de um alto grau de acabamento artesanal e de um profundo conhecimento do ofício. (Denis, 2000, p.75)

Ou seja, o Arts and Crafts Movement buscava a renovação de artes e ofícios e foi um movimento político, de reforma social e de inovação de estilo. Tratava-se de um confronto, principalmente, com a estética da máquina, por causa do desenvolvimento industrial da segunda metade do século XIX.

Apesar de ele ter sido iniciado a partir de 1864, passou a ser conhecido pelo nome somente em 1888, com o estabelecimento da Arts & Crafts Exhibition Society, e começou a influenciar movimentos e escolas posteriores, inclusive o início do Movimento Moderno. Segundo Fiell e Fiell (2000), tinha a simplicidade, utilidade e aplicabilidade associadas à proposta fundamental de que o *design* poderia e deveria ser usado como uma ferramenta democrática para uma mudança social. Burdek (1999) aponta

que a eliminação da divisão do trabalho e a integração entre design e produção gerou a renovação das artes e ofícios e o confronto com a estética da máquina, mas foi arrastado pelo tormentoso desenvolvimento industrial da segunda metade do século XIX.

O Arts and Crafts divide-se em duas fases, a primeira por volta de 1861 e a segunda por volta de 1880; a proposta comum aos dois momentos é o desenvolvimento de produtos úteis e belos.

A primeira fase é influenciada pelos pré-rafaelistas,[2] e o processo de criação coletiva é semelhante à produção artesanal medieval, fato seguido como crença e ideologia. Por exemplo, a Morris & Co.,[3] mesmo organizada, não tinha seus produtos fabricados por processos ou métodos mecanizados. Os produtos manufaturados dessa etapa apresentavam grande simplicidade, mas o custo de produção era altíssimo e, portanto, eram consumidos apenas pelas camadas mais ricas da sociedade.

Na segunda fase, várias organizações e guildas[4] são constituídas por artistas e designers – entre eles, William Richard Lethaby (1857-1931), Arthur Heygate Mackmurdo (1851-1942) e Charles Robert Ashbee[5] (1863-1942) – para a produção de objetos de design reformista

---

2 Conforme Wick (1989, p.17), "[...] os pré-rafaelistas postulavam uma concepção artística anticlassicista; em seu comportamento social, buscavam reviver os ideais comunitários da Idade Média, à medida que se organizavam na forma de uma irmandade".

3 William Morris conquistou grande sucesso com a sua empresa, que atuava em vários campos, como vidros, ladrilhos, papéis de parede e ilustração, sendo sua especialidade o ornamento de superfície. Os motivos eram referências da natureza e temas folclóricos.

4 Entre as guildas, podemos citar The Century Guild (1882), St. George's Art Society (1883), Art Worker's Guild (1884) e Arts & Crafts Exhibition Society (1888).

5 Charles Robert Ashbee aceita o trabalho mecânico e destaca-se pelos seus trabalhos, peças e objetos utilitários em metal e joalheria.

e vernacular. Passam também a incluir a mecanização da produção visando à fabricação de grandes quantidades a preços mais baixos. Essa fase teve grande popularidade até 1914 e pode ser considerada o equivalente britânico do Art Nouveau.

O Art and Crafts foi muito significativo para o desenvolvimento do campo do design, pois influenciou uma série de designers europeus e americanos e serviu de referência para que outros movimentos, coletivos e/ou grupos de profissionais, estúdios, comunidades e escolas se organizassem segundo suas propostas ou por sua influência.[6] Ainda hoje, ao falar de design, não há como não se referir a William Morris e ao Arts and Crafts Movement.

---

6 Gustav Stickley organizou as oficinas de Syracuse, Nova Iorque, em 1898, e a partir de 1901 passa a publicar a revista *The Craftsman*. O arquiteto William L. Price criou a Rose Valley Community no ano de 1901, em Moylan, na Filadélfia. Elbert G. Hubbard fundou, em 1893, a comunidade Roycrofters que, em 1906, apresentava grande sucesso comercial, empregava mais de quatrocentos artífices e possuía até uma hospedaria para os turistas e consumidores.

4
School and Guild of Handicraft
(LONDRES, 1887 E 1888)

Em 1887, Charles Robert Ashbee (1863-1942) fundou a School of Handicraft para uma missão filantrópica de reeducação, denominada Tonybee Hall, em local homônimo, na zona leste de Londres e, um ano depois, a Guild of Handicraft, quando o nome da instituição passa a ser School and Guild of Handicraft.

Tanto na escola quanto na guilda, Ashbee[1] fazia valer os ensinamentos de Ruskin e Morris (do movimento Arts and Crafts, visto no capítulo anterior) com duas diferenças fundamentais: a aceitação do trabalho mecânico e a formação dos alunos em oficinas de aprendizagem,[2] e não mais em ateliês. Esses dois pontos estabelecem uma ligação direta com a escola Bauhaus, que viria a ser estabelecida posteriormente.

---

1 Charles R. Ashbee destaca-se pelo seu trabalho com objetos de prata que apresentavam formas onduladas e orgânicas e pelos projetos arquitetônicos em Londres, na Itália e na Hungria.

2 "Em 1888 fundou a Guild and School of Handicraft, na qual a formação dos alunos não era mais desenvolvida em ateliês, mas em oficinas de aprendizagem: uma inovação de fundamental importância para a reforma do ensino de arte no século XX" (Wick, 1989, p.19).

A guilda iniciou-se com três membros fundadores coordenados pelo designer-chefe Ashbee. Enquanto a escola ensinava, a guilda funcionava por um sistema de cooperativa, e inicialmente produziu objetos de prata, metal e joalheria. Os objetos de joalheria eram desenvolvidos por Ashbee, David Cameron, William Hardiman, J. K. Baily e W. A. White, e eram esmaltados e adornados com pedras semipreciosas e madrepérola. Depois de alguns anos, iniciaram a produção de peças de mobiliário.

A partir de 1889, os membros da guilda passaram a exibir anualmente os projetos ali desenvolvidos na Arts and Crafts Exhibition Society. No ano seguinte, instalaram-se em uma grande mansão para a execução de seus projetos, da manufatura até a impressão, e inauguraram um ponto de venda no West End.

Em 1901, a Guild of Handicraft contava com 150 artesãos que, no ano seguinte, resolveram se mudar para Chipping Campden, no interior da Inglaterra, a fim de realizar o sonho de criar uma comunidade rural de artesãos autossuficientes. Ministravam-se lá diversos cursos de verão para os habitantes locais e para estudantes. Mas, com o decorrer do tempo, suas preocupações maiores passaram a ser os temas das questões.

A distância de Londres inviabiliza o sucesso comercial. Em 1908, a School and Guild of Handicraft decretou falência financeira e fechou com a triste realidade de não conseguir competir com o baixo custo dos produtos que, na realidade, eram cópias dos seus projetos.

Todos esses movimentos e organizações inglesas vieram a influenciar diretamente a França e a Áustria. Em Paris, destacaram-se dois movimentos associados ao design: o Art Nouveau e o Art Déco. Em Viena uma organização sobressaiu: o Laboratório Vienense surgiu sob influência direta do Arts and Crafts inglês.

Veremos a seguir os movimentos franceses e o austríaco.

5
Art Nouveau
(PARIS, 1895)

Inspirado no Arts and Crafts Movement e com o apoio da Glasgow School, a Art Nouveau surgiu por volta de 1880 e instaurou um movimento no qual designers, artistas e arquitetos[1] desenvolveram desde objetos (dos mais simples aos mais complexos) a espaços como parques, atuando nos campos bidimensional e tridimensional e em espaços públicos e privados. O urbanismo, a arquitetura, a pintura, a escultura, o design gráfico, de objetos, de joias e de moda foram contemplados. Podemos afirmar que praticamente todas as manifestações e produções de arte e de design ocorreram na Art Nouveau.

As referências vinham da natureza, destacavam e utilizavam as formas arredondadas, os florais e as linhas sinuosas, com influências das pesquisas científicas relacionadas à natureza, por exemplo, o tratado de Charles Darwin (1809-1882), *On the Origin of Species* (*A origem*

---

1 Podemos citar alguns nomes que se destacaram no Art Nouveau devido ao conjunto de obras e projetos realizados: Charles Rennie Mackintosh, Josef Maria Olbrich, Victor Horta, Hector Guimard, Émile Gallé, Antonio Gaudí e Louis Comfort Tiffany.

das espécies), publicado em 1879, e os desenhos e ilustrações botânicas de Ernest Haeckel (1834-1919) e as fotografias de flores de Karl Blossfeldt (1865-1932) no final do século XIX.

A Europa inteira e a América são influenciadas por esse movimento que, entre 1890 e 1910, passa a ser conhecido por diferentes nomes, conforme os países em que acontecia: Art Nouveau (Arte Nova) ou Style Nouille (Estilo Fita) na França; Jugendstil (Estilo da Juventude) na Alemanha; Stil Coup de Fouet (Estilo Chicote) na Bélgica; Nieuwe Kunst (Nova Arte) na Holanda; Stile Moderno ou Stile Liberty (Estilo Moderno ou Estilo Liberdade) na Itália; Sezession (Secessão) na Áustria; Fir style (Estilo Abeto) na Suíça; Moderno (na Rússia) e Modernismo na Espanha. No Reino Unido a nomenclatura Art Nouveau ganha força e é adotada. O movimento chega ao Brasil no início de 1900 e passa a ser conhecido com o nome de Arte Floral.

Bürdek (2006) aponta que em todos os países onde a Art Nouveau foi adotada ou teve influência havia o consenso de que era o sentimento artístico que se refletia sobre toda a fabricação de elementos de uso cotidiano, sobre a vida. Portanto, temos aí o design presente, pois essa área se refere aos objetos (no sentido mais amplo do termo, indicando tudo que é artificial em contraposição ao que é natural e que envolve nossa vida) e espaços de uso e aos sistemas de informação.

Outro aspecto importante da Art Nouveau é a integração, associação, diálogo e inter-relação no sentido interdisciplinar e transdisciplinar entre as áreas de design, arte, arquitetura e comunicação.

6
Art Déco
(PARIS, 1925)

Inaugurada na Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas, realizada em Paris, em 1925, a Art Déco apresenta peças produzidas a partir de referências da cultura egípcia, da arte tribal, dos movimentos Art Nouveau, Cubismo, Futurismo, Construtivismo, da Escola Bauhaus e do Movimento Moderno. As obras cobriam um grande arco de atuações, do design à arquitetura, incluindo objetos utilitários e ornamentais, joias, tecidos, peças de design gráfico e ambientes internos e externos. Muitos materiais luxuosos eram utilizados na produção dessas peças, dentre eles a madrepérola, mas também novos materiais foram adaptados às criações *déco*, como a baquelite, que pode ser considerado como o primeiro tipo de plástico, pois é uma resina sintética resistente ao calor, um polímero obtido quimicamente.

Entre os artistas e designers que mais se destacaram nesse estilo estavam René Jules Lalique (1860-1945), mestre vidreiro e joalheiro, e Jean Dunand (1877-1942), pintor, escultor, artesão de metal e designer de interiores. Entre os arquitetos e designers que sofreram influência da Art Déco, podemos citar Le Corbusier (1887-1965) (cujo

nome de registro era Charles-Edouard Jeanneret-Gris), arquiteto, urbanista, escultor e pintor, e Jean Prouvé, designer de mobiliário (1901-1984). Devemos ressaltar que esse movimento foi antes de tudo um estilo decorativo, luxuoso, que se sobressaiu pelas questões meramente estéticas, ou seja, não preocupado com as funções e o uso adequado e confortável, além de ser voltado ao luxo e ao decorativismo. Mas influenciou e foi adotado por muitos designers europeus, americanos e brasileiros.

A popularização do Art Déco levou ao exagero do decorativismo e à criação e produção de muitos objetos considerados *kitsch*. No campo da estética, o *kitsch* se refere às criações destinadas ao consumo de massa, porém vulgares, cópias baratas que usam referência culturais sem critério de qualidade em todos os níveis, sejam eles relacionados à forma, à função ou ao significado. A kitschização impregnada em muitos produtos do Art Déco levou ao declínio e degradação desse movimento, especialmente durante a Segunda Guerra Mundial, quando o decorativismo e a quantidade e a pluralidade dos materiais tornaram-se insustentáveis.

7
Wiener Werkstätte
(VIENA, 1903)

A cooperativa Wiener Werkstätte (Oficina Vienense) foi fundada em 1903 pelos designers Josef Franz Maria Hoffmann (1870-1956), arquiteto e designer, e por Koloman Moser (1868-1918), designer de interiores, cuja ideia, inspirada na School and Guild of Handicraft de Charles R. Ashbee, foi patrocinada pelo banqueiro austríaco Fritz Waerndorfer (1868-1939).

A proposta era unir o trabalho artístico e artesanal à produção de objetos e, para tanto, foram organizados ateliês de arquitetura e de design e oficinas divididas conforme o material ou objeto a ser trabalhado: prata, ouro, outros metais, encadernação, couro e marcenaria.

As peças produzidas eram assinadas com as iniciais dos nomes dos designers e dos artesãos que as concebiam e produziam, destacando a importância e a igualdade entre seus membros, bem como a importância da autoria individual e coletiva. Durante quase trinta anos, de 1903 a 1932, a Werkstätte produziu mobiliário, objetos de vidro e de metal, cerâmica, têxteis, joalheria, vestuário, revestimentos como papel de parede e diversos trabalhos gráficos. Em 1905, chegaram a empregar mais de cem

trabalhadores, mas não obtiveram sucesso financeiro, mesmo sendo a principal organização vienense de artes e ofícios.

As características dos objetos produzidos por essa cooperativa eram linhas e formas retilíneas, construções elaboradas e emprego de materiais de alta qualidade, algumas vezes até luxuosos.

A partir de 1904, os produtos produzidos pela oficina passaram a ser divulgados por jornais e revistas de decoração e arquitetura e a ser exibidos em exposições nacionais e internacionais. Participaram também da Exposição Internacional de Artes Decorativas, realizada em Paris, no ano de 1925 (mostra que divulgou amplamente o Art Déco, como vimos em capítulo anterior).

Na década de 1920, foram abertas filiais em Nova Iorque e Berlim, mas a cooperativa, que produziu durante 29 anos, foi obrigada a fechar suas portas em 1932, em virtude de crise financeira.

Outro país a ser influenciado diretamente pelos movimentos e escolas de design inglesas é a Alemanha, que dará continuidade ao desenvolvimento do design e estabelecerá as bases e as fortes influências para as escolas de design, principalmente as das Américas do Norte e Latina.

8
Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk
(MUNIQUE, 1897)

No ano de 1897, em Munique, na Alemanha, aconteceu uma exposição intitulada Glaspalast (Palácio de Vidro), na qual havia uma seção de artes decorativas que fez enorme sucesso. Entre os participantes dessa exposição estavam Bernhard Pankok (1872-1943), pintor, designer e arquiteto alemão, Hermann Obrist (1862-1927), escultor e designer suíço, e Bruno Paul (1874-1968), ilustrador, designer de interiores e de mobiliário e arquiteto alemão. Juntos, eles organizaram e instituíram um grupo de artes aplicadas para produzir e vender seus objetos, inspirado nas guildas inglesas e no Arts and Crafts Movement. Esse grupo foi o Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk (Oficinas Unidas para a Arte da Manufatura).

Essa foi a primeira de muitas empresas desse tipo a se estabelecer no país, com a finalidade de projetar e produzir objetos com alta qualidade. Peter Behrens (1868-1940), arquiteto e designer alemão, e Richard Riemerschmid (1868-1957), arquiteto, pintor, designer e urbanista alemão, associaram-se a essa oficina e desenvolveram projetos e produtos práticos para uso diário.

Em 1900, o grupo de artes aplicadas expôs seus trabalhos na Exposição Universal de Paris e em outras mostras dessa década.

9
Deutsche Werkstätten; Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst
(DRESDEN, 1898)

As Deutsche Werkstätten (oficinas alemãs) ou Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst (Oficinas de Artesanato de Dresden) foram criadas com a proposta de desenvolver e produzir produtos com alta qualidade para uso cotidiano, inspiradas nos preceitos de William Morris e do Arts and Crafts britânico, mas "também foram impelidas pelo desejo de fazer reviver o mercado de design dos *décorateurs* franceses" (Fiell; Fiell, 2000, p.218).

Karl Camillo Schmidt (1873-1948), carpinteiro e fabricante de móveis alemão, tinha um estabelecimento artesanal em Hellerau, vila próxima à cidade de Dresden. Associou-se com Richard Riemerschmid (1868-1957), arquiteto, pintor, designer e urbanista alemão, e contratou artistas e designers para projetar seus móveis e produtos artesanais. Formaram as Deutsche Werkstätten de Hellerau, para então criar uma fábrica muito bem equipada e os "mobiliários ou móveis de máquina". Juntos, Schmidt e Riemerschmid também projetaram, a partir de 1907, a cidade-jardim em Hellerau.

Riemerschmid foi o principal designer das oficinas Dresdner por volta de 1905; ele projetava salas que

tinham, além do mobiliário, têxteis, cerâmicas, porcelanas e gravuras produzidas nas oficinas, e refletiam a crença no reformismo da Alemanha.

De início, as oficinas estavam mais relacionadas a uma produção artesanal; posteriormente, introduziram a criação artística na produção industrial até chegar à padronização no ano de 1906.

As Deutscher Werstätten realizaram, em 1906, em Dresden, a primeira exposição de mobiliário fabricado em máquina. "O quarto-sala com designs de Riemerschmid de 1906 para a chamada 'mobília de máquina' era típico da famosa linha de produção em massa de Hellerau: sem enfeites, com elementos simples e superfícies lisas envernizadas [...] menos exclusivos do que os produzidos nas Vereignate Werkstätten für Kunst im Handwerk em Munique e outras oficinas" (Heskett, 1997, p.93 e 219).

A produção de mobiliário estandardizada, padronizada, com produção mecanizada, teve grande influência na posterior produção do design progressista de mobiliário. Suas características eram mais vernaculares no estilo. Todas essas medidas não atingiram a proposta de produzir mobiliário de baixo custo, mas sem dúvida as oficinas Dresdner tiveram influência decisiva na formação da Deutscher Werkbund em 1907.

10
Mathildenhöhe Darmstädter Künstlerkolonie
(DARMSTADT, 1899)

Em busca de uma nova unidade artística, de estabelecer a reforma do design, renovar a criatividade e também para promover as artes e ofícios da região, o grão-duque Ernst Ludwig de Hesse (1868-1937), entre 1898 e 1899, convidou sete artistas para residir na cidade de Darmstadt, região de Hesse na Alemanha. Ele propôs que esses artistas revivessem o artesanato local, por meio da confecção de modelos e padrões, unindo diferentes expressões artísticas e disseminando o conhecimento gerado por meio do ensino direto nas oficinas. Fundou então, em 1988, a Mathildenhöhe Darmstädter Künstlerkolonie (Colônia de Artistas de Darmstadt). Ernst Ludwig pretendia o florescimento de Hesse a partir da arte, em associação com ela. O esperado era que a combinação de design, arte, arquitetura e comércio proporcionassem crescimento econômico para a cidade de Hesse. Inclusive, Darmstadt é considerada a capital do Jugendstil, o modernismo alemão.

Foram convidados o arquiteto austríaco e um dos fundadores da Secessão de Viena, Josef Maria Olbrich (1867-1908); os alemães Peter Behrens (1868-1940) designer, arquiteto e pintor, e Hans Christiansen (1866-1945),

artesão e pintor; os pintores Paul Bürck (1878-1947) e Pratiz Huber (1878-1902), que era designer de joalheria e de interiores; os escultores Ludwig Habich (1878-1936) e Rudolf Bosselt (1871-1938).

Rainer Wick (1989, p.22) afirmou: "[...] Mathildenhöhe de Darmstadt é um divisor de águas na história dos esforços empreendidos desde Morris até a Bauhaus por uma nova unidade entre arte e vida e por uma união de todos os gêneros artísticos".

Olbrich foi o diretor artístico e gerente de construção da colônia, desenhou sete edifícios para o local, além de sua própria casa, e casas desmontáveis para os trabalhadores. Behrens construiu a sua residência em Darmstadt de acordo com a proposta de arte total e do conceito de uniformidade. Ele a concebeu desde a fachada e o mobiliário até os copos e talheres.

Essa era a proposta de Darmstadt: uma colônia composta inicialmente por um edifício central e as sete casas dos artistas totalmente concebidas pelo grupo dos designers que naquele local residiriam e trabalhariam. O próprio local, sua concepção, construção e urbanização deveriam refletir a proposta de obra de arte total e uniformidade do projeto.

Em 1900, o grupo de Darmstadt apresentou uma sala na Exposição Internacional de Paris e, no ano seguinte, organizou a exposição Um Documento da Arte Alemã em Mathildenhöhe com as mostras das casas e estúdios realizados pelos membros da Colônia de Artistas. O resultado foi um grande sucesso de criatividade e cultura, mas com grandes fracassos econômicos. A esse respeito, Wick (1989, p.22-3) coloca que as exposições foram absolutamente inovadoras. Não era apenas uma exposição, na qual a obra de arte isolada ocupava uma posição central, mas um conjunto arquitetônico em que se colocavam em prática as principais ideias do Art Nouveau: a noção de

uma obra de arte total, concebida a partir de um conceito de uniformidade.

A obra de arte total compreendia moradias, locais para exposição, objetos e mobiliário com concepção visual integrada e unidade total do projeto, dos talheres de uma casa até o urbanismo.

Entre 1899 e 1914, 33 criadores da colônia desenharam mobiliário, joias, cerâmica e objetos de prata. Muitos desses objetos foram publicados em revistas e jornais de decoração e obtiveram grande sucesso e repercussão. Em 1906, foi aberta na colônia uma fábrica de cerâmica e, em 1908, uma de vidro, cujas produções estimularam a experimentação de técnicas de produção industrial.

"A Darmstädter Künstlerkolonie influenciou diretamente a formação da Wiener Werkstätte em 1903 e foi o mais importante centro de design inovador da Alemanha antes da I Guerra Mundial" (Fiell; Fiell, 2000, p.188).

11
Deutscher Werkbund (DWB)
(MUNIQUE, 1907)

No início de 1900, o nacionalismo alemão buscava supremacia econômica e cultural, acreditando que para atingi-la deveria ser desenvolvido um estilo em conjunto com as questões industriais. A intenção maior era levar a Alemanha ao *status* de grande potência industrial do mundo. Com essa proposta foi delineada a formação da Deutscher Werkbund (DWB) (Associação Alemã de Artesãos).

Em 1906, na cidade de Dresden, foi realizada a III Exposição Alemã de Artes e Ofícios, cujo resultado evidencia que os melhores trabalhos expostos provinham de oficinas com designers associados e nas quais existia a efetiva colaboração entre elas e as indústrias de manufatura.

Entre outros trabalhos, foi apresentado um mobiliário projetado por Richard Riemerschmid[1] (1868-1957) que

---

1 Richard Riemerschmid foi um dos fundadores das Oficinas Unidas para a Arte de Manufatura em Munique, no ano de 1897, e desenvolveu projetos para o Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst em 1902. Como veremos, foi um dos fundadores e membros mais ativos da DWB.

fez grande sucesso. No texto do catálogo da exposição ressaltava-se com orgulho o fato de terem desenvolvido "o estilo do mobiliário a partir do espírito da máquina" (Pevsner, 1994, p.21).

Essa exposição obteve grande destaque e repercussão, pois além de atender aos princípios políticos e econômicos estabelecidos pelo nacionalismo alemão, apresentava relações com o design industrial. Além disso, "naquela época havia, fora da Alemanha, pouquíssimos casos de artistas ou arquitetos destacados que trabalhassem com desenho industrial, e não em arte decorativa, excetuando-se a tipografia inglesa" (ibidem, 21).

Além disso, foi revelada nessa exposição a ideia de que a Art Nouveau estava ultrapassada em sua concepção decorativa e afirmou-se que a utilidade e a funcionalidade deveriam estabelecer as principais características da linguagem formal do design. Fiell e Fiell (2000, p.211) afirmam que a exposição, ao promover tais direcionamentos, realçou um imperativo estético e social do design e atuou como catalisador para a formação da Deutscher Werkbund (DWB).

A crença então estabelecida dizia respeito a que só era possível produzir grandes quantidades de produtos bem concebidos e executados por meio da indústria de manufatura, e que somente com associações representativas ou comunidades de designers poderiam estabelecer-se parcerias entre oficinas e indústrias e, como resultado dessa integração, produzir produtos com boa qualidade, mais baratos e funcionais, no sentido da universalização do estilo e criando as bases iniciais do que, alguns anos depois, se firmou como o racionalismo e o funcionalismo.

A partir da proposta da formação de um estilo universalmente reconhecido por meio de experiências individuais e buscando romper com as fórmulas antigas e desgastadas das relações entre o artesanato e a industrialização,

> um grupo de fabricantes mais ousados, em colaboração com alguns arquitetos, artistas e escritores, decidira fundar uma nova sociedade, chamada Werkbund, com a aspiração de reunir os melhores representantes da arte, da indústria e do artesanato e do comércio, de conjugar todos os esforços para a produção de um trabalho industrial de alta qualidade e de constituir uma plataforma de união para todos aqueles que quisessem e fossem capazes de trabalhar para conseguir uma qualidade superior. (Pevsner, 1994, p.22)

A Deutscher Werkbund foi criada em um sistema de federação profissional com a participação de artistas, arquitetos, escritores, artesãos, publicitários, industriais, empresários, jornalistas, funcionários públicos e, principalmente, designers unidos pela preocupação de estabelecer os padrões do design alemão. Desde seu início, estabeleceu a proposta de reconciliar e de integrar o trabalho artístico e artesanal à produção industrial de massa.

Adam Gottlieb Hermann Muthesius (1861-1927), arquiteto, escritor e diplomata alemão, foi uma figura determinante para o estabelecimento da DWB. Na época, era diretor da Escola de Artes e Ofícios de Berlim, porém foi destituído do cargo por defender publicamente sua concepção sobre o uso da tecnologia e o estabelecimento de padrões; suas propostas foram rejeitadas pela associação dos artesãos, sendo esse também um dos motivos para a criação de uma federação, a DWB, em 1907.

Sobre Muthesius, Heskett (1997, p.91) ressalta que "como funcionário do governo, ele devia conhecer o sistema prussiano de padrões técnicos e, embora sua ênfase diferisse, pois era sobre padrões culturais e formais, o fundamento e a justificativa são muito semelhantes".

A Werkbund foi inaugurada em Munique. No documento consta que o propósito da federação era, segundo

Heskett (ibidem, p.90), "a melhoria do trabalho profissional através da cooperação da arte, da indústria e das técnicas, através da educação, da propaganda e de atitudes unificadas face a questões pertinentes". Rainer Wick (1989, p.26) aponta que o estatuto da Werkbund dizia: "[...] o objetivo da federação é o enobrecimento do trabalho industrial através de uma ação combinada da arte, indústria, e artesanato, obtida por meio da educação, da propaganda, e de um posicionamento coerente com respeito a questões dessa ordem".

A DWB, apesar das opiniões diversas e mesmo divergentes entre seus membros, representava a tentativa de reunir e institucionalizar em forma de órgão representativo dos profissionais e das indústrias os esforços de renovação artística, e apresenta-se, nesse sentido, como movimento engajado no desenvolvimento tecnológico, ligado a uma estética funcionalista. Destaca-se pela sua grande importância, mas "foi necessária uma interferência da política econômica do estado alemão para reorientar a ideologia geral das atividades, vistas como de significativa importância para o desenvolvimento de uma industrialização voltada para o fortalecimento do mercado interno" (Souza, 1997, p.17).

O que podemos perceber é a busca pela integração e fortalecimento das áreas de criação e projetação visando sua produção industrial e a comercialização dos produtos, refletindo as preocupações econômicas e políticas de uma determinada época, e a caminho do fortalecimento de uma sociedade capitalista que, ao longo do tempo, desenvolveu a cultura de massificação e de consumismo exacerbado.

De acordo com Wick, esses interesses opostos eram coincidentes apenas em um vago conceito de qualidade, e nos documentos da DWB (apud Wick, 1989, p.26) consta o seguinte:

> Fazer uma seleção das melhores forças atuantes na arte, indústria, artesanato e comércio. [A DWB] pretende reunir todos os trabalhos de qualidade e as tendências existentes no trabalho industrial. Ela constitui o ponto de convergência para todos os que aspiram a e são capazes de realizar um trabalho de qualidade; para os que veem no trabalho industrial uma parte – e não a menor – do trabalho cultural em geral; e para aqueles que querem estabelecer para si mesmos e para os outros um centro para a representação de seus interesses, para tanto, tendo em mente apenas a noção de qualidade.

O trabalho com qualidade, apesar de ser um dos principais objetivos, não foi colocado em prática, como era a intenção, e foi utilizado como o chavão preferido da DWB, com a proposta de garantir a posição da Alemanha como grande potência industrial. Com relação à economia nacional, por muitas vezes a DWB indicava e defendia o imperialismo cultural.

Entre os fundadores da Deutscher Werkbund estavam Hermann Muthesius,[2] que defendia uma nova estética a partir das tensões e das relações entre arte e indústria, Richard Riemerschmid, Bruno Paul, Peter Behrens, Josep Maria Olbrich e as manufaturas Peter Bruckmann & Söhne, Poeschel & Trepte, e as oficinas de design Wiener

---

2 Conforme Rainer Wick (1989), Muthesius foi adido diplomático para questões de arquitetura na embaixada da Alemanha em Londres, onde conheceu um tipo de construção que classificava como exemplar por sua objetividade e funcionalidade. A partir disso se conscientiza sobre a legitimidade do material, a importância da economia na produção, a necessidade e a ampla difusão social da máquina e que esta última, no curso da industrialização, supera o trabalho manual, mas principalmente gera as novas possibilidades estéticas surgidas a partir do advento da máquina e da industrialização.

Werkstätte e Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk, entre outras.

O corpo de membros da DWA contava com as seguintes personalidades: Walter Gropius (1863-1969), Friedrich Naumann (1860-1919), Bruno Taut (1880-1938) e Henry van de Velde (1863-1957), entre outros. Em seu primeiro ano, a federação já contava com quinhentos associados, e em 1915, oito anos após ter sido inaugurada, a organização contava com dois mil membros.

A Werkbund prestigiava a produção mecânica em oposição ao Arts and Crafts Movement de William Morris, que como vimos, defendia uma proposta contrária à mecanização. Theodor Fischer (1862-1938), arquiteto e professor, na ocasião da 1ª reunião anual da DWB afirmou em seu discurso inaugural:

> Não há qualquer linha divisória nítida entre a ferramenta e a máquina. É possível uma produção de grande nível, quer com ferramentas, quer com máquinas, desde que o homem domine a máquina e faça dela uma ferramenta [...] A culpa da produção inferior não cabe às máquinas em si, mas a nossa incapacidade de as manejar adequadamente [...] O mal não vem da produção em massa ou da divisão do trabalho, mas do fato de a indústria ter perdido a noção da sua finalidade, que é conseguir uma qualidade superior, e de não sentir o dever de servir à comunidade, mas sim o direito de ser o tirano de nossa época. (Pevsner, 1994, p.22)

Em uma tentativa de promover maior integração e colaboração entre a oficina, os designers associados e a indústria, a partir de 1912 a DWB passa a publicar um anuário com artigos, ilustrações, projetos, áreas de especialização e os endereços de seus membros associados.

> A Werkbund situou pela primeira vez o problema do design em todas as suas complexidades e contradições, reconheceu explicitamente que sem a presença da indústria e de seus interesses não há sobrevivência do design, evidenciou que o design nasce no tempo e no âmbito de uma corrente de gosto formal orientada pelos padrões da pura visualidade. (Souza, 1997, p.19)

Porém, o problema principal da DWB era sua incapacidade de resolver a separação da indústria, das manufaturas e dos profissionais, e também de desenvolver um programa preciso em relação ao papel dos designers na federação.

> Na Werkbund se manifestaram as correntes dominantes daquele tempo: a estandardização industrial e a tipificação dos produtos, por um lado, e por outro, o desenvolvimento da individualidade artística. Ambas representam a essência das direções decisivas da criação artística no século XX. (Burdek, 1999, p.24)

Apesar do sucesso, havia internamente uma forte divergência: a contradição entre artesanato e produção industrial, já que alguns defendiam a estandardização e outros o individualismo. Esse conflito ficou conhecido como *Werkbundstreit*.

Muthesius defendia a estandardização afirmando que toda a esfera de atividades da DWB se concentrava na estandardização, e apenas esse fato poderia restituir ao artista, criador, artesão, designer ou arquiteto a importância universal que ele possuía e a concentração de forças para a geração de um gosto aceito por todos, digno de confiança. Já Henry van de Velde[3] defendia que os artistas membros

---

3 A posição de van de Velde vinha de sua experiência e do contexto de sua obra na qual demonstrava que o racionalismo não excluía o

da DWB sempre iriam contra todos os padrões e cânones impostos pela estandardização. E ainda afirmava: "O artista é essencial e intimamente um individualista apaixonado, um criador espontâneo. Nunca se submeterá de livre escolha a uma disciplina que o ponha na dependência de um cânone ou de uma norma" (Pevsner, 1994, p.23-4).[4]

Em 1914, na cidade de Colônia, a DWB organizou uma grande e famosa exposição, a Deutsche Werkbund-Ausstellung, e uma série de conferências. Nessa exposição foram exibidos armários embutidos, superfícies contínuas de trabalho e otimização no uso de espaços reduzidos, que influenciariam o design de apartamentos no pós-guerra.

Nas conferências em Colônia, o conflito *Werkbundstreit*, que não era novo, atingiu seu ponto culminante.

> Muthesius apresentou um memorando resumindo suas ideias, que foram vigorosamente rebatidas por van de Velde. Após discussão e votação inflamadas, o grupo de Velde ganhou por grande maioria, e o memorando foi retirado. Na maioria, os membros ainda se consideravam

---

ornamento, mas expressava a natureza e a finalidade de um objeto. Para ele, a fábrica era uma grande oficina artesanal e a produção em massa significava a produção artesanal repetida. Os objetos não deviam ser considerados em separado dos processos de produção, de utilização e do pensar sobre as necessidades humanas. Com essas propostas montou sua própria oficina em Uccle, próximo a Bruxelas e, a partir de 1900, passa a trabalhar na Alemanha tornando-se figura fundamental na Deutsche Werkbund.

4 "Os primeiros a advogar a causa da máquina e da nova arquitetura da idade da máquina com fervor idêntico ao de van de Velde quando defendia o individualismo foram os futuristas italianos, e sobretudo o jovem e brilhante arquiteto Antonio Sant'Elia (1888-1917), que morreu antes de ter tido oportunidade de construir de acordo com o que pensava, ensinava e desenhava" (Pevsner, 1994, p.24).

> artistas e a ênfase de Muthesius em padrões formais e comércio foi interpretada como uma ameaça à independência e integridade pessoais. (Heskett, 1997, p.92)

No ano de 1916, a DWB publica o *Deutsche Warenkunde* em colaboração com a organização cultural Dürerbund ligada à revista *Kunstwart*, uma das primeiras publicações do gênero, na qual havia recomendações para projetos de produtos e artigos domésticos como conjuntos de chá e café, copos e equipamento de cozinha, com decoração restrita, destacando funcionalidade e eficiência, com preços acessíveis para amplas camadas da população.

Durante a Primeira Guerra, a DWB organizou uma série de exposições em países neutros com o intuito de divulgar o trabalho dessa federação e também de divulgar a importância do design como fator primordial para o bom desempenho econômico dos países em geral e especialmente da Alemanha. "A evolução da indústria alemã em grandes organizações voltadas para o mercado foi um importante fator nessa tendência de eliminar elementos programáticos e enfatizar as vantagens comerciais do design" (ibidem, p.94).

De 1921 a 1926 avançou a visão funcionalista sob a presidência do arquiteto, pintor, designer e urbanista Richard Riemerschmid (1868-1957). Em 1924, a DWB publicou o catálogo *Forma sem ornamento*, apresentando projetos de produtos produzidos industrialmente, destacando as vantagens e qualidades das superfícies planas, sem decoração ou ornamentação, e o funcionalismo. Em 1927, na cidade de Stuttgart, o arquiteto Mies van der Rohe (1886-1969) organizou a exposição Weissenhofsiedlung (A Habitação) e convidou arquitetos famosos para a realização de projetos arquitetônicos residenciais aplicando as novas ideias modernas do design e da arquitetura. Dentre os participantes da exposição estavam Bernhard

Hans Henry Scharoun (1893-1972), Walter Gropius, Max Taut (1894-1967), Jacobus Johannes Pieter Oud (1890-1963), Hans Poelzig (1869-1936) e Peter Behrens, que apresentaram casas mobiliadas com peças de metal tubular desenhadas por Mies van der Rohe, Marta Stam, Marcel Breuer e Le Corbusier.

Bürdek (1999) cita essa exposição, de muito sucesso e muita divulgação, como o mais importante feito da DWB que demonstrou não apenas um novo conceito de habitação, mas também a aplicação de novos materiais e, principalmente, a proposta de desenvolver um projeto com unidade criativa, desde uma casa até uma xícara de café, empregando o sentido e o conceito de obra de arte total e as novas pautas estéticas: reducionismo, funcionalismo e utilitarismo oferecidos à sociedade a preços acessíveis.

Em 1934 a DWB foi fechada, sendo reaberta em 1947, mas com esforço em vão, pois logo em seguida encerrou definitivamente suas atividades. Questões como a problemática do período entre guerras e os conflitos entre estandardização e autoria criativa levaram ao esfacelamento da DWB. Além disso, com exceção do contrato com a Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft (AEG)[5] (uma indústria de artigos elétricos e objetos utilitários) e duas empresas de navegação, a maioria das empresas que solicitavam o trabalho dos integrantes da DWB eram de tamanho médio, e muitos dos donos dessas empresas eram os próprios membros da DWB ou seus familiares. Porém, sob as mesmas diretrizes da DWB "fundaram-se associações similares na Áustria (1910), na Suíça (1913), na

---

5 Peter Behrens foi designado diretor artístico da AEG e nessa função orientava todos os aspectos de design, das casas, objetos, comunicação visual e aplicação da identidade de marca da empresa. Por isso muitas vezes é considerado como o primeiro designer ou o principal pioneiro do design moderno.

Suécia (1910/1917) e na Inglaterra a Associação Design e Indústrias (1915). O objetivo comum de todas essas associações era influenciar o gosto tanto do fabricante quanto do usuário do produto em um sentido global, da forma, nas palavras de Henry Cole, educativa" (ibidem, p.24).

Na Alemanha a DWB contribuiu para a disseminação dos ideais do Movimento Moderno, porém é importante destacar que a Werkbund não era o único centro disseminador desses ideais: "as escolas artísticas alemãs abandonaram com uma rapidez surpreendente a rotina oitocentista e seguiram o novo rumo. Em toda a parte, foram nomeados novos diretores e professores" (Pevsner, 1994, p.23).

Naquele momento ocorria a reforma pedagógica alemã, e os profissionais que participaram dos movimentos de instauração das oficinas e laboratórios foram nomeados para assumir a direção de várias escolas. Dentre eles, Josef Hoffman foi nomeado professor da Escola de Artes e Ofícios de Viena, Bruno Paul assumiu a direção da escola de Artes e Ofícios de Berlim, Peter Behrens assumiu a direção da academia artística de Düsseldorf e Poelzig a de Breslau.

Porém, apesar de todas as contradições e dificuldades de colocar em prática a sua ideologia, foi fundamental o papel exercido pela DWB, ampliado posteriormente por escolas, grupos e outras associações que seguiram seus fundamentos, especialmente a Bauhaus. Porém esta última não sofreu influência apenas da DWB, mas também do movimento holandês De Stijl, que ocorreu na Holanda e apresentaremos a seguir.

12
De Stijl
(HOLANDA, 1917)

O grupo De Stjil (O Estilo) e a revista de mesmo nome foram criados na Holanda em 1917 por um grupo de artistas – pintores, escultores, ceramistas, poetas, designers, arquitetos e urbanistas – em sua maioria holandeses, mas também belgas e húngaros. São os seguintes: Theo van Doesburg (1883-1931), Pieter Cornelis Mondrian (1872-1944), Bart Anthony van der Leck (1876-1958), Jacobus Johannes Pieter Oud (1890-1963), Georges Vantongerloo (1895-1963), Gerrit Thomas Rietveld (1888-1964), Robbert van't Hoff (1887–1979), Jan Wils (1891-1972), Vilmos Huszár (1884-1960), Antony Kok (1882-1969), Friedrich Vordemberge-Gildewart (1899-1962) e Cornelis van Eesteren (1897-1988).

A revista *De Stijl* foi publicada até 1931, mesmo ano da morte de seu editor-chefe, van Doesburg. Sua proposta editorial era discutir a arte e o design a partir de diversas visões. Ela abria espaço para a reflexão e para os trabalhos produzidos pelos artistas de outros movimentos de arte, como o Construtivismo russo, o Futurismo italiano e o Dadaísmo alemão. Assim, tornou-se um fórum dos intelectuais da época e uma publicação independente que

marcou o design gráfico e editorial pela sua forma, proposta e experimentação.

O grupo De Stijl nunca foi formalizado, mas a questão principal que os mobilizava era a utopia social voltada ao futuro e à estética mecânica. Assim, renegavam o artesanato em benefício da máquina e buscavam chegar à abstração total. As construções pictóricas, de esculturas e também dos objetos e ambientes exploravam a forma, a cor e o abstracionismo geométrico. Suas produções eram desprovidas de ornamentos e primavam pela pureza estética e pela concepção lógica da criação, desprovida de emoção e centrada na percepção racional e universal fundamentada na matemática e na geometria no plano e no espaço.

O movimento De Stijl foi importante para as artes, o design e a arquitetura, aproximando e estabelecendo diálogos entre esses universos. Os seus participantes desenvolveram mobiliários, têxteis, design gráfico, projetos de interiores e arquitetônicos. Esse movimento pode ser considerado como um dos primeiros movimentos do design moderno.

Um dos principais defensores do De Stijl, Theo van Doesburg, ministrou em 1921 e 1922 seminários sobre "Os conceitos fundamentais da nova arte figurativa" na Bauhaus. Esse movimento influenciou o ensino de design tanto na Bauhaus quanto na HfG-Ulm e nas outras escolas de design que se seguiram e deram continuidade à educação em design.

> A estética da redução do grupo De Stijl se traduzia, no terreno bidimensional, em elementos geométricos simples como o círculo, o quadrado e o triângulo, e a esfera, o cubo ou a pirâmide no campo tridimensional. Precisamente mediante o uso destes recursos formais criou uma série de categorias criativas, que ainda hoje tem uma

validade parcial. A Bauhaus e a instituição que a sucedeu – a Hochschule für Gestaltung de Ulm – continuaram esta tradição de formação básica. (Bürdek, 1999, p.26).

13
Staatliches Bau Haus (Bauhaus)

(WEIMAR, DESSAU, BERLIM, 1919-1933)

A industrialização crescente que ocorreu na Alemanha trouxe consigo mudanças e reestruturações tanto sociais e políticas quanto produtivas. A racionalização e o barateamento de custos foi uma necessidade que ocorreu tanto na produção quanto na venda de bens e produtos.

A criação e a produção de bens ocorreram na Alemanha por meio da proliferação de oficinas que fabricavam objetos, utensílios, mobiliários e têxteis. Naquele momento defendia-se largamente a produção mecânica, e o país tornou-se, entre o final de 1800 e o início de 1900, o país industrial líder no mundo ocidental, posição alcançada graças ao grande crescimento econômico ocorrido nos anos anteriores, mantendo-se dessa maneira até o início da Primeira Guerra Mundial.

Durante a fase de liderança e poderio econômico da Alemanha, foram organizados inúmeros movimentos dedicados às mudanças dos hábitos de produção e consumo. Naquele momento, acreditava-se que a chave para uma revitalização industrial e artística se encontrava também na reforma da política educacional – isso foi norteador para a reforma pedagógica alemã.

Nesse espírito, em 1902, Henry van de Velde (1863-1957) criou o curso prático de artesania artística que se transforma, em 1906, na Escola de Artes e Ofícios. Anos depois, em 1919 ocorreu a fusão entre a Escola de Artes e Ofícios e a Escola Superior de Artes Plásticas, gerando a Escola Oficial da Bauhaus de Weimar, que Bürdek (1999) aponta como alma do desenvolvimento posterior do design.

A Staatliches Bauhaus em Weimar (1919-1925)

Em abril de 1919, Walter Gropius assume a diretoria da Kunstgewerbeschule (Escola de Artes e Ofícios) de Weimar e na Hochschule für Bildende Kunst (Escola Superior de Artes Plásticas) de Weimar, que são então reorganizadas e reunidas em uma única escola, recebendo o nome de Staatliches Bauhaus in Weimar (Casa de Construção Estatal de Weimar). Mas não era apenas uma fusão ou mudança de nome e sim uma nova escola, tanto em nome quanto em programa, tanto em projeto quanto em proposta. Essa escola de arte, design e posteriormente de arquitetura foi considerada a mais polêmica e a mais moderna do seu tempo, mas foi além de seu momento e gerou influências e repercussões até nossos dias.

Para que a fundação da Staatliches Bauhaus viesse a ocorrer, Walter Gropius trabalhou, entre 1914 e 1919, no projeto de reorganização da Escola de Arte de Weimar, que era uma academia artística e uma escola de artes e ofícios. Essa proposta de Gropius resultou na criação de uma instituição educacional que deveria atender a indústria e o comércio a partir da integração das artes e dos ofícios, mas que, além disso, atuasse de forma significativa na reforma das teorias da educação, indo ao encontro da proposta

política de reforma pedagógica da Alemanha. Portanto, a proposta norteadora da escola Bauhaus era ser um centro de orientação artística para a indústria, para o comércio e para a atividade projetual, a partir da relação entre a arte e o artesanato.

Porém, havia um histórico, muito bem embasado, para que Gropius tomasse tal atitude. Ele participou da Deutscher Werkbund (DWB) que tinha a mesma premissa: estabelecer os padrões do design alemão por meio da integração do trabalho artesanal e artístico e da produção industrial de massa. Gropius concordava com a DWB e a visão de Muthesius, e ambos queriam provar que o novo estilo era genuíno e autêntico de nosso século e que já havia sido instituído em 1914. Para Pevsner (1994), Gropius considerava-se um continuador de Ruskin e de Morris, de van de Velde e da Werkbund, e se Morris lançou a base do estilo moderno, Gropius deu os últimos e definitivos retoques.

Segundo Heskett (1997), a Bauhaus, como escola que conciliava o artesanato e a arte, materializava a proposta alemã de conciliar arte e vida como importância universal. O manifesto da Bauhaus foi publicado em toda a Alemanha. Gropius estabeleceu o programa e os objetivos da nova escola: em conjunto, artistas e artesãos deveriam criar a estrutura do futuro.

A Bauhaus era ao mesmo tempo um laboratório artesanal e de estandardização, escola e oficina, além de reunir em um espírito de comunidade arquitetos, artesãos, artistas e designers, envolvendo a todos no novo espírito da construção, que era um termo de grande significado para Gropius. O direcionamento pedagógico da escola foi pautado na crença de que o objetivo último de toda a atividade artística é a construção e pelo pensamento de que a arte livre e a arte aplicada constituem uma síntese. Essa crença é reafirmada no programa de ensino da Bauhaus,

cujo texto apresentava a busca e o encaminhamento de seus estudantes para uma formação que lhes possibilitasse atuar como artesãos hábeis ou artistas livres, e tinha por objetivo também fundar uma comunidade de trabalho formada por artistas industriais representativos e aspirantes que fosse capaz de realizar com uniformidade uma obra em sua totalidade, a partir desse espírito comum (Wick, 1989, p.90).

Esse programa recebe um adendo no estatuto de 1921, no qual constava que a Bauhaus pretendia oferecer a pessoas de talento para as artes plásticas a formação de artesãos criativos, escultores, pintores, arquitetos.

Podemos inferir que a Bauhaus foi uma das escolas pioneiras e interdisciplinares de design, atuando na busca da transdisciplinaridade ao associar arte, artesanato, design e arquitetura. Novamente de acordo com Heskett (1997), a Bauhaus deve ser considerada a fonte do design industrial a partir de um método de educação muito adequado. Ferlauto (2002) afirma que as proposições da Bauhaus rejeitam o aprendizado pela imitação, autodidatismo e a negação da comercialização do trabalho de criação.

As propostas significativas da Bauhaus influenciaram um modelo de ensino que estabeleceu a maioria dos fundamentos de muitas escolas e cursos de design constituídos posteriormente, em diversas partes do mundo. Inclusive, afirmamos que ainda hoje podemos encontrar essa influência no ensino de design. Porém, devido à história da Bauhaus, e especialmente devido às perseguições políticas, parece-nos que uma aura foi construída em torno da imagem e da concepção dessa escola que a manteve alheia ao pensamento crítico, tornando-a um mito.

A maioria dos profissionais envolvidos com a concepção e desenvolvimento de cursos superiores de design e da arquitetura, especialmente, planejam constituir uma escola que integre as relações conceituais advindas da

prática e da teoria, que tenha oficinas e laboratórios, seminários e palestras, exposições com envolvimento da sociedade e dos setores produtivos, além de estabelecer e atuar na política educacional gerando propostas diferenciadas e inovadoras, mas também ações para os rumos sociais e políticos de um país.

A Bauhaus procurava reformar a teoria da educação e trazer unidade às artes; o ensino da escola era impregnado da construção e do fazer, considerados importantes esforços e reflexões sobre as questões simbólicas, sociais e intelectuais. Os objetivos centrais dessa escola, sintetizados por Wick (1989) e por Bürdek (1999), eram exemplos de suas intenções, como veremos a seguir:

- oferecer a pessoas de talento para as artes o domínio das relações artesanais, técnicas e formais, com o propósito de um trabalho conjunto na construção;
- levar o trabalho prático de experimentação para a construção de casas e peças do mobiliário;
- desenvolver modelos para a indústria e para o artesanato;
- alcançar uma síntese estética mediante a integração de todos os gêneros da arte e todos os ramos do artesanato sob a primazia da arquitetura;
- alcançar uma síntese social mediante a orientação da produção estética a partir de e agindo para as necessidades de um amplo espectro de classes sociais.

O currículo e o programa de ensino da Bauhaus

Como todo curso de uma escola que se pretende atuante e ampla na formação de seus alunos, o currículo e

o programa de ensino da Bauhaus apresentam modificações e adaptações ao longo de sua existência, tendo como componente essencial, em todas as fases, o ensino artesanal e o aprendizado de um ofício. Nesse aspecto, Gropius instituiu uma dupla qualificação artístico-artesanal formalizada – o ensino de artesanato – obrigatória para todos os estudantes da Bauhaus e concluída por meio de um exame oficial realizado na Câmara do Artesanato e no Conselho de Mestres. Na verdade, isso era uma manobra tática de Gropius para envolver a produção artesanal da cidade de Weimar com os objetivos e o trabalho realizado pela escola.

O programa de ensino de 1919 contava com três pilares: a formação artesanal, a gráfico-pictórica e a teórico-científica. Esta última abrangia as ciências naturais e a tecnologia presentes nas disciplinas de ciência dos materiais, física e química das cores, método pictórico racional, história da arte e da técnica, anatomia (modelo vivo), economia empresarial (contabilidade e contratos). Segundo Wick (1989), de início havia também a disciplina de projeto de ornamentos que foi eliminada, pois era incompatível com a concepção gropiusiana de arquitetura e criação modernas.

No estatuto de 1921, a formação teórico-científica foi reduzida drasticamente. Passa-se a falar de matérias complementares, porém mantém-se a formação artesanal de 1919 e substitui-se a formação gráfico-pictórica pelo estudo da forma, que passa a compreender quatro áreas: estudo dos materiais elementares, estudo da natureza, estudo da configuração, desenho e construção modelar.

Ocorreu uma mudança fundamental em 1921: a institucionalização do curso preliminar, chamado inicialmente classe preparatória e posteriormente curso preliminar (*Vorkurs*), que se tornou a base pedagógica da Bauhaus. Ele foi instituído por Johannes Itten (1888-1967) e era obrigatório para todos os alunos. Seus fundamentos centravam-se nos ensinamentos elementares sobre a forma e no estudo dos

materiais. Somente após a aprovação no curso preliminar é que o aluno poderia passar a frequentar uma oficina por sua livre escolha e eleger seu mestre de arte.

O semestre inicial era um momento de união da arte e da técnica em que a base estrutural dos princípios pedagógicos enfatizava o aprendizado pela prática, a expressão individual e a experimentação, em um processo de autodescoberta. Com base em estudos teóricos, o trabalho prático explorava e combinava forma, cor, material e textura. Depois havia treinamento em oficinas em uma disciplina selecionada de arte, técnica ou, a partir de 1924, arquitetura, em que o método básico do *Vorkurs* era aplicado à atividade específica escolhida (Heskett, 1997, p.103). A partir da introdução do *Vorkurs*, o programa do curso completo deveria se processar em três etapas distintas e complementares: ensino preliminar (um semestre), aprendizagem na oficina (três anos) e estudo da construção (duração a depender do rendimento e das circunstâncias).

É importante observar que essa era a proposta norteadora, mas a institucionalização de um departamento de arquitetura teve de esperar até 1927. Segundo Wick (1989), isso significa que a Bauhaus permaneceu incompleta – de acordo com a reivindicação estabelecida por ela mesma – por longos anos, para só na era Hannes Meyer e Mies van der Rohe dogmatizar a primazia da arquitetura.

Essa primeira fase é considerada de instabilidade estrutural, pois muitos problemas foram enfrentados, dificultando a introdução do programa inovador da escola. Entre os problemas, os mais determinantes foram a heterogeneidade do corpo docente, a falta de comprometimento dos professores com o programa de ensino e as dificuldades com relação à hierarquia. Muitos dos docentes do antigo quadro da Escola de Artes Plásticas de Weimar não aceitavam a proposta progressista da Bauhaus, chegando, por esse motivo, a se desligarem da escola.

Para dar início ao programa pedagógico, Gropius convidou os pintores Johannes Itten, Lyonel Feininger (1871-1956) e o escultor Gerard Marcks (1889-1981) em 1919, e em 1922 contratou Georg Muche (1895-1987), Oskar Schlemmer (1888-1943), Paul Klee (1879-1940), Lothar Schreyer (1886-1966) e Wassily Kandinsky (1866-1944).

No ano de 1923, o conflito existente entre Gropius e Itten torna-se insustentável. Itten deixa a Bauhaus por causa das suas polêmicas atitudes pessoais e do seu fanatismo religioso pela seita Mazdaznan que o pintor passou a adotar com seus alunos. Essa seita pregava hábitos e atitudes específicas aos seus seguidores, tais como a alimentação vegetariana e o consumo intenso de alho como elemento purificante, jejuns periódicos, acupuntura, o uso de hábitos (roupas largas) e cabeças raspadas. Alguns se tornam praticantes e atendem a Itten como a um grande mestre espiritual; outros indignam-se perante o fato. Gropius se opõe a essa situação e sente ameaçada a sua posição de líder. Itten é substituído por Josep Albers (1888-1976) e László Moholy-Nagy (1895-1946), que continuam o curso de Itten, mas rejeitam o desenvolvimento da criatividade individual e seguem uma abordagem mais industrial, levando os alunos a visitar fábricas. Para Heskett (1997), Albers e Moholy-Nagy ressaltavam a objetividade técnica e a economia, o máximo feito com o mínimo esforço, resultando em formas geométricas abstratas apoiadas por uma teoria idealista platônica. Essa mudança refletia o desenvolvimento das ideias de Gropius, que em 1923 dava grande importância à arte e à tecnologia.

Na questão hierárquica os problemas centraram-se nas oficinas que eram compostas por dois professores: um mestre da forma e um mestre artesão. No entanto, os estatutos da escola não possibilitavam aos mestres artesãos qualquer atitude decisória. Já os mestres da forma eram artistas de reconhecido valor, e devido à autoridade artística

que já lhes era atribuída, os mestres artesãos ficavam sob a sua liderança, o que resultou em um distanciamento real entre os dois tipos de mestres, prejudicando o desenvolvimento das práticas nas oficinas e a formação dos alunos.

A primeira fase da Bauhaus, de 1919 a 1923, pode ser considerada expressionista, pois as aulas de Itten baseavam-se na intuição e na experiência subjetiva que, somadas à orientação socialista da escola Bauhaus, atraíram grande oposição política em Weimar. Wick indica que a escola, em sua fase inicial, estava longe de ser um instituto de formação no qual se concretizasse a noção de obra de arte total sob "as asas da arte da construção".

A segunda fase, de 1923 a 1928, é considerada de consolidação, na qual, entre outros importantes fatos, ocorreram a primeira grande exposição da Bauhaus dissem inou os conceitos e as propostas da escola e, também, a mudança da Bauhaus de Weimar para Dessau. Lá ficaram estabelecidos os fundamentos arquitetônicos da escola; a busca por uma viabilização econômica por meio da produção das oficinas; alterações que contribuíram para a melhoria do projeto pedagógico da Bauhaus e o ampliaram. É também nessa fase que a escola atingiu o ponto mais alto de seu desenvolvimento sob a direção de Gropius.

A Exposição Bauhaus de 1923

Essa exposição foi organizada para justificar o apoio financeiro do Estado à escola e grandes esforços foram empreendidos para a sua realização. Nenhum novo aluno foi admitido no verão de 1923 e foi obtido um empréstimo com o empresário Adolf Sommerfeld (1866-1964) para apresentar a casa modelo.

A exposição foi aberta no dia 15 de agosto daquele ano e inaugurada com as palestras "Arte e técnica, uma nova

unidade" proferida por Walter Gropius, "Arte sintética", por Wassily Kandinsky, e a "Moderna arquitetura holandesa" por J. J. P. Oud como orador convidado.

O evento caracterizou-se pela vanguarda e inovação em todas as expressões. Para Droste (1994), a vanguarda musical foi representada com a estreia de *Canções de Maria*, do compositor, regente e violinista alemão Paul Hindemith (1895-1963), e foram apresentadas músicas do italiano Dante Ferruccio Busoni (1866-1924), do compositor austro-americano Ernst Krenek (1900-1991) e do compositor, pianista e maestro russo Igor Stravinsky (1982-1971). Estudantes apresentaram o "Teatro de variedades mecânico e cinemas" e o "Ballet triádico".

As pinturas dos mestres e dos estudantes foram exibidas no Landesmuseum e, nos edifícios da escola, os trabalhos realizados durante o curso. Todos os corredores, escadas e áreas de entrada foram compostas com murais e relevos esculpidos realizados pelos estudantes dos ateliês de escultura em pedra e pintura mural.

Nessa exposição também foi apresentada a nova imagem da Bauhaus, que incorporava a New Typography com influência do grupo De Stijl e do Construtivismo russo. A nova tipografia presente em todo o material impresso da Bauhaus refletia a modernidade da escola: as cores principais eram o preto, o branco e o vermelho, e predominava na composição o equilíbrio assimétrico com blocos, barras e linhas como seus componentes essenciais.

Uma mostra paralela sobre Arquitetura Internacional foi organizada e apresentada por Gropius, tendo como proposta ilustrar a concepção e a prática de uma arquitetura funcional e dinâmica. Segundo Droste (ibidem), isso pretendia provar que os objetivos da Bauhaus eram concretizados.

A grande sensação da exposição foi a Casa Modelo (Haus am Horn), concebida como uma criação

bauhausiana em todos os seus aspectos, exemplo prático do novo modo de vida na Alemanha. A Casa Modelo tinha uma série de características inovadoras para aquela época: quase não havia corredores, os quartos eram dispostos ao redor da sala de estar, o banheiro era próximo ao quarto, a cozinha e a sala de jantar eram conjugadas, e a cozinha era um espaço destinado exclusivamente à tarefa de cozinhar e armazenar alimentos. Apresentava uma bancada contínua, superfícies retas, simples e fáceis de limpar, com bancos que se encaixavam embaixo da mesa para poupar espaço; os equipamentos elétricos eram os mais modernos. A sala de jantar era do tamanho suficiente para que coubesse uma mesa com oito cadeiras. No quarto das crianças havia paredes nas quais elas poderiam escrever e desenhar, espaço para brincar de teatro e grandes blocos de madeira para montar e brincar. Mas existiam problemas projetuais de concepção na Casa Modelo, como por exemplo, a deficiência das áreas de circulação e de acesso aos locais. Ainda assim, era semelhante aos apartamentos urbanos dos nossos dias, quase uma antecipação do modo de vida do final do século XX e início do XXI.

O projeto da Casa Modelo era experimental, bem como a exposição, gerando muitas críticas negativas. Por um lado, o historiador de arte alemão e editor da revista *Das Kunstblatt*, Paul Westheim (1886-1963), escreveu que com três dias em Weimar já bastava de quadrados para o resto da vida. Por outro lado, as críticas internacionais foram muito favoráveis e a exposição foi um grande sucesso de promoção e de divulgação da Bauhaus. Artigos de jornais escritos por profissionais de toda a Alemanha e do estrangeiro encheram dois álbuns grandes. Foi a primeira vez que a imprensa apresentou fotografias de produtos Bauhaus, que Gropius autorizara por ocasião da exposição (Droste, 1994, p.109). Apesar disso, o corpo acadêmico da Bauhaus não conseguiu convencer as autoridades,

associações e membros locais da importância e da necessidade dos investimentos na escola, e o resultado em termos políticos foi desastroso.

Logo depois, assim que Weimar elegeu o partido nacional-socialista alemão dos trabalhadores, o subsídio estatal para a escola foi reduzido em 50%, e a Bauhaus passou a ser considerada um local comunista e subversivo. Os partidos conservadores da direita, que há muito vinham a exigir o fechamento da escola devido às tendências comunistas e bolchevistas que viam nas suas obras, alcançaram o seu objetivo por meio de uma série de medidas (ibidem, p.113).

Os recursos financeiros destinados à Bauhaus foram drasticamente reduzidos. Diante dessa situação os mestres decretaram a dissolução da escola em 31 de março de 1925, e Gropius viu-se obrigado a mudar com a Bauhaus para Dessau nesse mesmo ano. Droste (ibidem) indica que apesar de Gropius acreditar e difundir que o design moderno tinha um caráter político, não conseguiu proteger a Bauhaus contra os ataques, mesmo diante da posição que a escola alcançou com a exposição de 1923, quando se tornou efetivamente um símbolo da era moderna.

Bauhaus em Dessau (1925- 1932)

Havia muita receptividade à Bauhaus por parte dos sociais-democratas em Dessau, especialmente o prefeito da cidade, Fritz Hesse (1881-1973). Essa cidade industrial ofereceu seus préstimos à escola; no entanto, ela deveria se sustentar parcialmente por meio da produção e venda dos trabalhos realizados, e a proposta de Gropius foi que as oficinas deveriam tornar-se autossuficientes e atender clientes externos.

A Bauhaus passou a chamar-se Instituto Superior da Forma e tornou-se uma escola municipal. A mudança para

Dessau marcou um período de grande desenvolvimento para a escola. É a fase marcada pela produção arquitetônica, apesar de o ateliê ou oficina de arquitetura da escola ter sido estabelecido apenas em 1927. Os projetos arquitetônicos foram realizados pelo escritório particular de Gropius. O novo edifício da escola e as casas dos mestres, inaugurados em 1926, tornaram-se o marco da moderna arquitetura alemã sob o preceito do funcionalismo industrial.

Em Dessau, a Bauhaus tornou-se um mito, e conforme Droste (ibidem), um ponto de peregrinação, atraindo mensalmente centenas de visitantes nacionais e estrangeiros.

Nessa fase, Gropius, desiludido com o socialismo, passa a acreditar no capitalismo e leva a escola a uma aproximação maior do design industrial e com a estética das máquinas. Os projetos são concebidos e pensados para a produção industrial. Ainda em 1925 é aberta uma empresa, a Bauhaus GmbH, para promover e vender os projetos e produtos desenvolvidos pelos designers da escola, mas sem sucesso. Isso em grande parte devia-se, sem dúvida, à severidade estética dos produtos feitos a máquina, a maioria dos quais para a produção industrial. Foram feitos alguns acordos entre a Bauhaus e produtores exteriores, mas nem isso trouxe as receitas que Gropius esperava (Fiell; Fiell, 2000, p.89).

Duas reformas pedagógicas foram realizadas: a de 1925 e a de 1927. Elas apontavam para um maior número de experiências sistemáticas tanto na teoria quanto na prática e nas questões formais, técnicas e econômicas. Os docentes, até então denominados mestres, passaram a ser chamados professores e não tinham mais envolvimento com associações locais. Os estudantes, anteriormente chamados aprendizes, passaram a ser denominados alunos.

Houve um período de estabilidade por volta de 1925 quando ex-alunos formados pela Bauhaus foram

incorporados como jovens mestres da escola. Porém, a grande preocupação desses jovens mestres era com a técnica, e faltava articulação para que os aspectos conceituais e formais complementassem uns aos outros.

A Bauhaus transforma-se nessa época em um centro de produção de protótipos para a indústria, com a intenção de tornar-se menos dependente do dinheiro público, e desenvolve o funcionalismo rígido. Com isso inicia-se uma fase de industrialização e tecnicismo exacerbado na Bauhaus, levando alguns professores a se desligaram pela falta de sintonia com a nova proposta, estando entre eles o mencionado pintor expressionista, designer gráfico e arquiteto alemão Georg Muche.

Em Dessau, o curso preliminar passou a chamar-se ensino básico e a ser subdividido em ensino básico de oficina e ensino básico da forma, fato que limitava o autoconhecimento criativo do estudante. Também a quantidade de oficinas e ateliês foi reduzida e eles reorganizados sob uma única direção. Foram excluídas as oficinas de meios de produção essencialmente artesanais e ficaram instituídas seis oficinas: madeira e carpintaria; metal; cor e pintura mural; têxtil; impressão tipográfica e artística; escultura.

As ideias de Gropius que vinham desde 1923 sobre a importância da unidade entre arte e tecnologia transformam-se no documento intitulado *Princípios da produção da Bauhaus*, levado a público em 1926. Esse documento diz fundamentalmente que as oficinas da Bauhaus são essencialmente laboratórios nos quais protótipos de produtos adequados para a produção em massa e típicos de nosso tempo são cuidadosamente desenvolvidos e constantemente aprimorados. Nesses laboratórios, a Bauhaus deseja treinar um novo tipo de colaborador para a indústria e o artesanato, que tenha um domínio igual de tecnologia e forma (Heskett, 1997, p.103).

Quando o ateliê de arquitetura foi estabelecido, em 1927, Hannes Meyer (1889-1954) foi eleito diretor desse departamento e realizou nova revisão no programa didático com destaque da arquitetura e do design de interiores. Os ateliês de metal, carpintaria e pintura mural foram agrupados em pintura mural. A publicidade aparecia com a segunda maior ênfase e incluía os ateliês de tipografia, escultura e mais tarde o de fotografia. O teatro voltou a ter um papel importante. As aulas de pintura livre, exigidas por Kandinsky e Klee, foram agrupadas em um seminário de escultura livre e design pictórico.

Introduziu-se um diploma final para o curso de arquitetura e mais tarde outros diplomas para as disciplinas. De acordo com Droste (1994), a ênfase do ensino foi transferida para a arquitetura, apesar de ainda existirem as disciplinas livres. Na prática esse programa revisto teve pouco impacto inicial, pois o departamento de arquitetura contava apenas com um número restrito de estudantes.

No final de 1927, Gropius deseja passar a direção da escola para Mies van der Rohe, que não aceita o cargo, e quem o assume é o arquiteto suíço Hannes Meyer, que ficou na direção desde o final de 1927 até 1930.

A intenção inicial da Bauhaus era desenvolver a concepção projetual global, que incluía desde objetos de uso e de informação e comunicação visual até a concepção do espaço e do entorno por meio da arquitetura e do urbanismo. Essa situação não foi inaugurada pela Bauhaus, tendo em vista que outros movimentos ocorridos anteriormente à década de 1920 empregavam a terminologia obra de arte total (os já mencionados Arts and Crafts, Art Nouveau, Colônia de Darmstadt e De Stijl, entre outros).[1]

---

1 A obra total ou – mais contemporaneamente – o design total é uma denominação que provém de um grupo de designers holandeses constituído pelo designer gráfico e tipógrafo holandês Willem

A desintegração da Escola Bauhaus (1928-1933)

A fase de desintegração da Bauhaus ocorre entre 1928 e 1933: desligam-se da escola Gropius, Moholy-Nagy, Marcel Breuer (1902-1981) e Herbert Bayer (1900-1985), que seguem para Berlim assumindo atividades e funções relacionadas ao design e à arquitetura.

Hannes Meyer, como sucessor de Gropius, acreditava que a forma de um projeto tinha de ser determinada pela função e pelo custo, gerando produtos práticos e acessíveis. Acrescentou ao programa pedagógico novas disciplinas, como economia geral, marxismo, psicologia, sociologia e biologia. Ele fechou as oficinas tentando livrar a escola do estigma das atividades artísticas e abandonando a ideia de escola de arte. Segundo Wick (1989), nesse momento a Bauhaus tornou-se um local de produção destinada à satisfação das necessidades humanas, eficiente do ponto de vista produtivo e econômico, e a questão do design passou a ser mais científica e politizada. A escola passou a ser utilizada por um grupo de estudantes para atividades marxistas. Mas alguns acontecimentos marcantes pregavam a desintegração: Schlemmer desliga-se

---

Hendrik Crouwel (1928-2019), o designer industrial alemão Friso Kramer (1922-2019) e o designer gráfico, de sinalização e arquiteto alemão Benno Wissing (1923-2008). Em 1963, na cidade de Amsterdã, eles fundaram o escritório multidisciplinar denominado Total Design, cuja proposta era a aplicação da multifuncionalidade de seus projetos, aplicações e operações, desenvolvendo e aplicando design para uma mesma empresa/cliente em todas suas necessidades. Atuavam no sistema de coletivo e individualmente, definindo novos parâmetros para projetos de identidade, culturais, expográficos e de produto. O Total Design, além de ter sido um escritório de design subdividido em equipes de criação, também atuava como consultoria de design e com o desenvolvimento da aprendizagem pelos seus colaboradores.

da Bauhaus em 1929, Klee em 1931, e Kandinsky e Meyer são movidos por uma constante e crescente hostilidade.

Calcula-se que em 1930 havia na Bauhaus trinta estudantes comunistas, e passou a ocorrer uma perseguição política mais ostensiva e determinada: as autoridades da cidade demitiram Meyer, substituindo-o por Mies van der Rohe, que era um dos arquitetos mais destacados de seu tempo. Ao assumir a direção da escola, van der Rohe substitui os estatutos, expulsa os alunos marxistas e os comunistas, estabelecendo um novo currículo que reduz o plano pedagógico.

O curso preliminar não é mais obrigatório; são mantidas as divisões em ensino básico, principal e construção. As nomenclaturas são substituídas por designações neutras, tais como primeiro, segundo e terceiro nível.

O primeiro nível deveria levar os estudantes a uma uniformidade de conhecimentos, o que resultou em um academicismo puro. No segundo nível, os alunos deveriam decidir por uma das seguintes áreas: arquitetura e construção, propaganda, fotografia, tecelagem ou artes plásticas – mas as artes plásticas passam a ser desconsideradas em importância e são vistas como um apêndice na formação. Grande importância é dada à arquitetura, e podemos dizer que é apenas nessa fase que a Bauhaus se torna uma escola de arquitetura. Van der Rohe retoma as oficinas, cuja única função é criar produtos industriais. A temática da fase é *Bau und Ausbau* (construção e desenvolvimento), em um programa não político.

> Foram mantidos os traços de uma academia de arquitetura com algumas classes de design, duas classes de pintura livre e uma classe de fotografia [...] e reduziu-se drasticamente o trabalho de produção em benefício do programa de ensino. No programa de ensino de 1932 quase não se notam vestígios da antiga ideia de síntese de

> todos os gêneros artísticos e tipos de artesanato; como se nunca tivesse existido uma reforma das escolas de arte, as artes plásticas passam a ter uma vida isolada, periférica, dentro do conjunto de produção da escola [...] nesta fase o objetivo de formar estudantes para atuarem como especialistas profissionais está claramente acima da formação de "generalistas" criadores. (Wick, 1989, p.58 e 94)

Em 1932, com a derrota dos social-democratas em Dessau, a escola foi forçada a procurar um novo local para se estabelecer. O local escolhido foi Berlim-Steglistz, onde foi instalada com o nome de Instituto Superior de Ensino e Pesquisa Técnica, uma escola de ensino privado.

Mies van der Rohe deu continuidade a seus trabalhos sob condições adversas, ocupando as instalações de uma antiga fábrica. Mas já no ano seguinte, os nacional-socialistas puseram definitivamente um fim à subsistência da Bauhaus, difamada como centro de cultura bolchevista e comunista: a repressão da polícia, da SS e da Gestapo levou a uma autodissolução involuntária, aos 20 de julho de 1933 (ibidem, 58).

Apesar da proposta de ensino da Bauhaus, a sua prática não permitiu, em suas diversas fases, relacionar suas intenções com uma prática pedagógica efetiva. Conforme Heskett (1997), apesar de a Bauhaus estar inserida em um contexto de desenvolvimento do design numa das principais nações industriais do mundo, naquele momento os produtos resultantes pareciam uma minúscula contribuição de um grupo vanguardista marginal.

O projeto da Bauhaus, tanto como escola quanto como centro de atividade projetual e produção artística para a indústria e o comércio, levou questões ao limite extremo, especialmente relacionadas com a universalidade e com a construção de um novo mundo e forma de viver. Nessa posição, desconsiderou aspectos importantes para o

design, como o conhecimento do ser humano e da cultura que envolve as pessoas, e dilui-se perante a dicotomia entre o ensino e a industrialização, entre o pensar, o conceber e o projetar que foram subjugados pela produção e pela comercialização. Apesar do seu aspecto de vanguarda, a instituição não conseguiu desligar-se da paternidade do Estado que a financiava, tornando-se assim subserviente e dependente de uma situação política, pela qual surgiu e pela qual foi extinta.

Sem dúvida, a trajetória da Bauhaus levou à perpetuação da canonização dessa escola que raramente é questionada. Muito pelo contrário, a imagem de perseguição e consequentemente de piedade levou muitas pessoas a sonhar com a construção de uma nova Bauhaus na maioria dos cursos de design e de arquitetura que foram planejados e introduzidos em diversos lugares do mundo ocidental.

Repercussões da Bauhaus

Após a dissolução da escola, muitos professores e diretores da Bauhaus foram para os Estados Unidos, e László Moholy-Nagy torna-se diretor da efêmera New Bauhaus em Chicago.

A Nova Bauhaus, fundada em 1937 e posteriormente incorporada ao Illinois Institute of Technology, devia sua existência à infatigável luta de Moholy-Nagy e sua esposa Sybil Moholy-Nagy (1903-1971). Estabelecida como sucessora direta da Bauhaus, ela trazia uma nova dimensão à educação criativa nos Estados Unidos. No entanto, como apontado mais tarde pela revista *Industrial Design*, a maioria de seus alunos era empregada como artistas, artesãos e professores e não como designers na indústria (Heskett, 1997, p.105-6).

As repercussões mais diretas da Bauhaus ocorreram tanto durante sua existência quanto nos anos posteriores

ao seu fechamento, seja do ponto de vista de sua concepção didática e pedagógica, seja pela ação de seus diretores, professores e alunos, conforme indicamos a seguir.

Na década de 1920, organizaram-se sob a influência da Bauhaus as Vkhutemas ou Wchutein Soviéticas (de 1920 a 1928); a Escola de Arte Moderna em Berlim, instituição particular, sob a direção de Johannes Itten (de 1926 a 1934); a Bauhaus de Budapeste sob a direção de Sandor Bortnik (de 1928 e 1938).

Na década de 1930 houve mais repercussões da Bauhaus: apesar de ter funcionado desde 1925, é em 1932 que a Cranbrook Academy of Art é inaugurada oficialmente, e a partir dessa década a escola passa a seguir os princípios da Bauhaus. Ela se torna conhecida como a primeira escola de design da América e é até um importante centro de referência e influencia para o design contemporâneo. Josef Albers é convidado a lecionar no Black Mountain College na Carolina do Norte, Estados Unidos (de 1933 a 1949); Gropius é convidado a lecionar na School of Design de Harvard e no ano seguinte é nomeado diretor do departamento de arquitetura dessa escola (de 1937 a 1952); Marcel Breuer leciona na School of Design de Harvard (de 1937 a 1946); Moholy-Nagy assume como diretor e funda The New Bauhaus em Chicago (entre 1937 e 1938), e mais tarde funda a School of Design que, em 1944, se tornou o Institute of Design (entre 1939 e 1946); a Nova Bauhaus é incorporada ao Instituto de Chicago e Mies van der Rohe passa a ser diretor da seção de arquitetura do Armour Institute of Technology em Chicago, do qual nasce o Illinois Institute of Technology (entre 1938 e 1958).

É importante destacar que o Black Mountain College é considerado até hoje como a Bauhaus Norte-Americana: foi considerado até 1956 o centro de criação artística mais intenso dos Estados Unidos e ficou caracterizado pela vanguarda musical integrada à literatura, dança e artes

visuais. Distinguia-se pela arquitetura bauhausiana de seu prédio cujo entorno era formado por uma grande floresta. Sua proposta era relacionar o progresso tecnológico a uma visão humanista em que as artes deveriam associar-se a outras áreas de estudos, visando formar o homem completo.

Retornando às repercussões da Bauhaus, ainda em 1938 ocorreu outro fato marcante para a canonização da escola: foi organizada por Walter Gropius e apresentada no MoMA, em Nova Iorque, a retrospectiva Bauhaus 1919-1928.

No final da década de 1940, mais precisamente em 1949, ocorreu a fusão do Institute of Design ao Illinois Institute of Technology sob a direção de Serge Chermayeff (sucessor de Moholy-Nagy), que mantém a categoria de escola superior e constitui os departamentos de design visual, design de produto, arquitetura e fotografia. Essa estrutura departamental foi adaptada posteriormente por muitas escolas de design.

A década de 1950 é especialmente marcada por dois aspectos difundidos por um ex-aluno e um ex-professor da Bauhaus, respectivamente Max Bill e Josep Albers. Bill, ex-aluno da Bauhaus de Dessau, desde 1947 buscou condições para organizar na cidade de Ulm uma escola que trabalhasse com as experiências positivas da Bauhaus. A HFG-Ulm é constituída desde o final dos anos 1940 por Bill, Inge e Otl Aicher e Walter Zeischegg, e inaugurada em 1952. No ano seguinte, Max Bill se torna diretor da escola, mas se demite em 1956 ao não conseguir o apoio da equipe de docentes para a continuidade dos métodos bauhausianos. A Hochschule für Gestaltung de Ulm fecha em 1968. Por sua vez, Josep Albers passa a lecionar (entre 1950 e 1959) na Universidade de Yale em New Haven, Connecticut, onde desenvolve a famosa pesquisa sobre interação da cor.

Outras grandes exposições sobre a Bauhaus continuam ocorrendo até nossos dias. Em 2009 o MoMA apresentou outra grande exposição sobre o tema devido à celebração dos noventa anos da Bauhaus, e em 2019 muitos eventos e lançamentos de livros ocorreram comemorando os cem anos da escola.

A história conturbada da Bauhaus, repleta de mudanças físicas e de concepção pedagógica, não impediu a elaboração do mito de uma "verdadeira escola de design", nem impossibilitou que suas influências e repercussões estivessem presentes até nossos dias. Esses fatos auxiliaram a gerar diversos estudos e pesquisas sobre o tema, especialmente respaldados pela valorização da tradição e da cultura alemãs disseminadas pela institucionalização dos documentos e objetos da escola nos acervos das três principais instituições da Reunião Bauhaus na Alemanha: o Arquivo e Museu Bauhaus em Berlim, a Fundação Bauhaus de Dessau e a Klassik Stiftung Bauhaus de Weimar. Essas instituições atuam continuamente na divulgação e propagação das propostas da escola por meio de exposições permanentes e de exposições temporárias em diversas partes do mundo, além de pelo apoio para a produção acadêmica e bibliográfica sobre o tema. Em 2011 inauguraram o site *Bauhaus Kooperation*[2] para disseminar e facilitar o acesso às informações sobre a Bauhaus. Dessa forma, mantêm viva não apenas a história, como também, de certa forma, a própria Bauhaus.

Outro aspecto que possibilita a presença da Bauhaus até nossos dias é o fato de que, independentemente dos erros e acertos de estratégias e posições assumidas, realmente ter tido um papel ímpar e significativo na história da arte, do design, da arquitetura, enfim, na história da cultura do homem ocidental.

---

2 Disponível em: http://bauhaus-online.de/.

Todos esses motivos são reforçados pelas influências sobre diversas escolas em diferentes partes do mundo que se deram, primeiramente, pelo surgimento de movimentos e escolas de design na Rússia, Suíça e Estados Unidos. Posteriormente, as repercussões pedagógicas da Bauhaus ocorreram em várias outras escolas americanas, europeias, asiáticas e sul-americanas, inclusive brasileiras. O funcionalismo gerado na Bauhaus teve grande impacto na prática do design industrial e deu apoio à proposta do Movimento Moderno.

Ao mesmo tempo, as influências e repercussões da Bauhaus continuam a gerar polêmicas e constituem, ainda atualmente, diversas dicotomias. Entre elas, a proposta de democratização das artes e do design se defronta com a realidade de que os objetos produzidos naquela escola hoje são itens de colecionador e tem preços exorbitantes. Apesar da intenção de melhoria da vida do ser humano por meio dos objetos e espaços construídos, nunca conseguiram abandonar o posicionamento elitista. A proposta de trabalho coletivo entre artesãos, artistas, designers e arquitetos não se sustentou, e os aspectos individuais foram valorizados e promovidos, tornando alguns de seus membros "celebridades" do design, como Gropius e van der Rohe. Nas questões políticas, também não foram totalmente de aversão ao regime então vigente, uma vez que alguns de seus membros colaboraram no regime nazista, como por exemplo, o austríaco Fritz Ertl (1908-1982), que foi oficial da Schutzstaffel (SS) e arquiteto no campo de extermínio de Auschwitz.

Apesar de todas as questões elencadas, a Bauhaus está viva e presente até nossos dias e, ainda, existem muitas *Bauhäuser* (plural de Bauhaus) no nosso mundo, como reflexos ou sombras que habitam nosso cotidiano, influenciando o design e a arquitetura na contemporaneidade.

> O pioneirismo da visão Funcionalista do design da Bauhaus teve um impacto fundamental na subsequente prática do design industrial e forneceu o alicerce filosófico do qual o Movimento Moderno emergiu. A Bauhaus teve também um profundo e amplo impacto na maneira como o design foi ensinado e muito especialmente sentido na Hochschule für Gestaltung, Ulm. (Fiell; Fiell, 2000, p.91-2)

Segundo Heskett (1997, p.105), o significado educacional da Bauhaus foi enorme: "Os métodos da *Bauhaus* formaram a base da educação artística em instituições do mundo inteiro; embora a história de seus sucessores mais notáveis – a Nova Bauhaus de Chicago e a Hochschule für Gestaltung de Ulm, em Baden Wüttemberg – mais uma vez lançasse dúvidas sobre a adequação dos métodos da Bauhaus como preparação para o desenho industrial".

Além disso, como repercussões da Bauhaus, lembramos, como mencionado, que ex-professores da extinta escola passam a atuar em outras instituições.

As escolas alemãs, especialmente a proposta da Bauhaus, apoiam o surgimento movimentos e influenciam a abertura de escolas de design em outros três países: Rússia, Suíça e Estados Unidos. Apresentaremos essas escolas a seguir, para depois retomarmos a escola alemã de Ulm e as escolas da América Latina, focalizando especialmente o Brasil.

14
SVOMAS, VKHUTEMAS, VKHUTEIN
(MOSCOU, 1918, 1920 E 1927-1930)

Na Rússia, em 1918, após a Revolução de Outubro (1917), o estado promoveu a reforma do ensino nas escolas de arte a partir de um programa elaborado por um grupo de artistas e por Anatoli Lunatchárski (1875-1933), então diretor do Comissariado Popular para o Esclarecimento do Povo, visando à redefinição da função da arte na sociedade socialista e à reorganização das instituições artísticas.

No mesmo ano foram instalados os Svomas (Ateliês de Arte Livre), que eram ateliês livres de criação substituindo as academias de arte. Os Svomas foram transformados em nível universitário e assumiram a sigla Vkhutemas referindo-se ao nome Ateliês Superiores de Arte e Técnica em 1920. Os Vkhutemas eram considerados a evolução dos Svomas. No mesmo ano, Alexander Rodchenko e Varvara Stepanova publicaram o *Manifesto de produção*, em que a tradição era rejeitada em favor da ideologia comunista, da tecnologia e da liberdade de expressão e criação.

Entre os artistas envolvidos nessa proposta estavam El Lissitzky (1890-1941), Kazimir Malevich (1879-1935) e Vladimir Tatlin (1885-1953), que também formaram o grupo de construtivistas russos (1913) acreditando que

as teorias estéticas e sociais deveriam prevalecer sobre todas as coisas e que a meta prioritária do trabalho era a satisfação das necessidades básicas da sociedade. "Os princípios do construtivismo desenvolvidos por Tatlin se basearam na produção real e material: técnica, materiais e elaboração. O estilo deve ser substituído pela técnica. Malevich traçou as diretrizes para a Vkhutemas" (Bürdek, 1999, p.26).

Além El Lissitzky, Malevich e Tatlin, vários outros professores/instrutores dessas escolas pertenceram ao Construtivismo russo, dentre os quais estavam Alexander Rodchenko (1891-1956), Varvara Stepanova (1894-1958), Naum Gabo (1890- 1977), Antoine Pevsner, Liubóv Popóva (1889-1924) e Liudmíla Maiakóskaia (1884-1972).

Voltando às instituições, conforme Wick (1989), o decreto assinado por Lênin para a introdução dos Vkhutemas propunha a formação de artistas-práticos altamente qualificados e pretendia propiciar a formação de arquitetos com conhecimentos artísticos, fomentando a arte e o artesanato a partir de uma produção voltada para o bem da sociedade e da economia nacional. Os artistas-práticos aos quais Wick se refere e que constavam no programa para a formação nos Vkhutemas são o que atualmente chamamos de designers, que atuavam com design gráfico, de superfície, de moda (vestuário e têxtil), de produtos e objetos.

Os Vkhutemas assumiram a estrutura de escola-oficina/ateliê em programa pedagógico, e havia as de metal, madeira, têxtil, cerâmica, arquitetura e artes gráficas. Cada uma dessas oficinas-ateliês formou uma faculdade. A de artes gráficas era denominada poligráfica.

A organização pedagógica centrava-se em um curso básico de dois anos, comum aos alunos de todas as faculdades. Esse curso desenvolvia-se em uma introdução sistemática aos fundamentos da criação plástica e

subdividia-se em três ciclos: desenho, superfície e cor, espaço e corpo.

Rodchenko e El Lissitzky, que foram diretores dos Vkhutemas, desenvolveram os conceitos e princípios do design envolvendo métodos para a produção, mesmo diante da escassez de materiais. O design de móveis destacava-se pela limpeza de formas e funcionalidade. Inclusive, El Lissitzky, entre 1925 e 1930, esteve visitando a Bauhaus e entre 1927 e 1928 houve intercâmbio de visitas de grupos de estudantes, além do contato entre Lissitzky, Kasimir Malevich e Wassily Kandinsky. Houve intensa troca de conhecimentos e diálogos entre essas duas escolas.

Em 1927, já indicando a fragilização dos ideais dos Vkhutemas e as alterações políticas, ocorreu a mudança de nome dessa escola para Vkhutein (Instituto Superior de Arte e Técnica) justificada pela proposta de aprofundamento tecnológico-científico, maior produção e ampliação da formação em arquitetura. Três anos depois, em 1930, ocorreu o encerramento desse centro de formação em artes, design e arquitetura que foi desmembrado em escolas superiores especializadas. Porém, em seguida, em 1932, todas as escolas e organizações relacionadas à criação e projetação foram abolidas em favor dos sindicatos estatais.

Os Svomas, os Vkhutemas e mesmo os Vkhutein ficaram relegados e esquecidos pela maioria dos registros e das exposições de arte, design e arquitetura e, quando eram citados, talvez pela dificuldade de acesso a informações e documentos, eram chamados Bauhaus Russa, porém suas propostas pedagógicas e de envolvimento sociopolítico são diferentes.

Em comemoração ao centenário dessas escolas superiores, a exposição O Futuro em Construção, sob a curadoria de Celso Lima e Neide Jallageas, foi apresentada nos Sescs Pompeia (2018), Ribeirão Preto e Sorocaba (2019), mostrando de forma exemplar a importância dessas

escolas, suas produções e os profissionais envolvidos nessa trajetória. Além da exposição, os curadores publicaram um catálogo e posteriormente o livro *Vkhutemas*: *desenho de uma revolução* (2020), que vieram a elucidar e reafirmar a inovação e a experimentação presentes nessas escolas, resgatando uma memória fundamental para a formação e atuação em design na contemporaneidade. Em 2021 foi lançado o livro *Avant-Garde as Method: Vkhutemas and the Pedagogy of Space, 1920-1930*, de Anna Bokov.

15
Escola Suíça ou Estilo Internacional
(SUÍÇA, 1920, 1980)

O termo Escola Suíça refere-se ao estilo tipográfico desenvolvido em Zurique e na Basileia desde a década de 1920 e no período entre guerras, quando os designers suíços puderam avançar e aprofundar as teorias tipográficas lançadas pela Bauhaus. Não é uma escola formalmente instituída, mas sim um movimento (também dito estilo) devido à sua inovação e organização.

Ernst Keller (1891-1968), designer gráfico que atuou como professor na Kunstgewerbeschule (Escola de Artes Aplicadas de Zurique), é considerado um pioneiro do estilo suíço, com um design gráfico inovador marcado pela excelência tipográfica e pela limpeza e fluxo de informações claras e precisas, objetividade, legibilidade, blocos nítidos, geometria bem delimitada e marcada. Entre outros expoentes do movimento podemos destacar Adrian Frutiger[1] (1928-2015), um dos fundadores do estilo suíço,

---

1 Frutiger criou letras e símbolos para o Metrô de Paris, para o Aeroporto de Orly, para a Bauer e Air France, entre outras organizações. Em 1962, começa a trabalhar como tipógrafo independente abrindo um ateliê de design em Paris. Seus trabalhos se caracterizavam por uma visão sofisticada e racional da tipografia.

que desenhou o tipo Univers, e Max Mieddinger (1910-1980), que criou a família Helvética em 1957.

O estilo ou escola suíça caracterizou-se pelo uso da tipografia sem serifa, imagens realistas, fotomontagens. A estética do movimento era precisa, direta e objetiva, com o emprego e uso de sistemas de *grids* (grades e malhas gráficas) para ordenação e organização do espaço, destacando a racionalidade e os processos construtivos.

O arquiteto e designer gráfico brasileiro Claudio Ferlauto (2002) aponta que podemos considerar a Escola Suíça como uma das raízes importantes do design gráfico moderno e que ela pode ser exemplificada e resumida visualmente pelas famílias tipográficas Helvética e Univers, que primam pela composição lógica.

Na década de 1930, Max Bill introduz na Escola Suíça o *layout* assimétrico influenciado pelo Construtivismo. Os trabalhos da Escola Suíça foram expostos e divulgados em 1939 na Exposição Nacional Suíça e, em 1958, foram disseminados internacionalmente pela publicação realizada na revista alemã *Neue Grafik* (Novo Gráfico – 1958/1965), produzida pelo designer Josef Müller-Brockmann e pelo coletivo editorial formado também pelo designer gráfico e pintor suíço Richard Paul Lohse (1902-1988), pelo designer gráfico húngaro Hans Neuburg (1904-1983) e o artista e designer gráfico suíço Carlo Vivarelli (1919-1986).

O estilo suíço ficou também conhecido como Estilo Internacional a partir dos anos 1950. Entre as décadas de 1960 e 1980 alguns designers, como Siegfried Odermatt (1926), Rosmarie Tissi (1937), Ursula Hiestand (1936) e Ernst Hiestand (1935), se organizaram em grandes estúdios de design – O Atelier E + U Hiestand em Zurique, ativo de 1960 até 1980, e o Estúdio de Design Gráfico Odermatt & Tissi, fundado em Zurique em 1968. "Ampliaram a visão dos pioneiros, adotando outras famílias

tipográficas – além da Akzidenz, uma ancestral da Helvética – na sintaxe do design da época. Sua estrutura contaminou o mundo inteiro com suas soluções, suas regras e, finalmente, com seus dogmas" (Ferlauto, 2002, p.58).

A década de 1960 foi marcada por Karl Gerstner (1930-2017) e Wolfgang Weingart (1941-2021), que exploraram composições mais expressivas, mas seguindo as modernas abordagens da Escola Suíça.

Entre as características presentes nos trabalhos encontram-se pictogramas reducionistas, cores padronizadas, redundância semântica, tipografia de alta legibilidade. Nesse estilo, "era indispensável uma expressão pessoal, o que contrastava com outros dois acontecimentos e personagens da história do design gráfico: o trabalho de Wolfgang Weingart e a proposta do Push Pin Studios de Nova York" (ibidem, p.58).

O grupo de designers que pertenceu à escola Suíça, além das mencionadas famílias tipográficas, é também responsável pelo desenvolvimento de projetos de identidade (logotipos e suas derivações) e de sinalização em grandes espaços.

Weingart[2] considerava-se um autodidata e foi professor da Escola de Bassel. Suas ideias baseiam-se na relação entre os elementos tipográficos e a técnica de impressão. "Para

---

2 Seus cartazes da década de 1960 e 1970 foram reeditados em 1999 para a publicação de seu livro *Typography*. Segundo Claudio Ferlauto (2002, p.59), os trabalhos de Weingart, bem como "suas pesquisas e investigações acerca do design e da tipografia transformaram o léxico do design gráfico no final do século: grandes espaços entre letras, layerização das imagens e tipos (antecipando as técnicas digitais, usando os filmes gráficos, nas câmeras escuras, montados em camadas superpostas, como um Big Mac), linhas e blocos sólidos de tipos em negativo, grades explícitas ou rompidas, sublinhados, misturas não usuais de fontes combinando tamanhos e larguras, tipografia em diagonal, o uso de chapados geométricos e tipografia com fins ilustrativos".

Wolfgang Weingart, a Escola de Bassel tem sobrevivido a todas estas décadas – referindo-se ao desaparecimento de Ulm e de outros sucedâneos da Bauhaus – porque ela está baseada mais no coração do que na razão" (ibidem, p.60).

A Escola de Bassel tornou-se a meca de estudantes e designers de várias partes do mundo. Ainda segundo Ferlauto, isso ocorreu depois que Weingart percorreu as escolas americanas de design apresentando a palestra *How Can One Make Swiss Typography* (Como se pode fazer tipografia suíça), em que expunha seu método de trabalho.

Fernanda Martins (2000), designer brasileira que estudou em Bassel em 1996/1997, foi aluna de Weingart. Ela relata que o sistema de ensino de Bassel compreende aulas durante todo o dia, das 8h às 19h. Todos os trabalhos devem ser realizados na própria escola. A cada dia da semana há uma disciplina. As disciplinas aplicadas no curso de tipografia e *letterform* são tradução gráfica, desenho, tipografia, desenho de letra e semiótica. Segundo Martins, o que caracteriza a metodologia da Escola de Bassel é o tempo empregado no desenvolvimento do trabalho (às vezes seis meses), que leva o estudante a testar inúmeras possibilidades e chegar ao limite das que foram selecionadas. A proposta do curso era "ligar a mão com a cabeça", o que significava não usar computador e resultava na atitude dos alunos de se expressarem graficamente com muita precisão e segurança.

16
Cranbrook Academy of Art
(MICHIGAN, 1925)

Cranbrook é uma comunidade educacional, fundada em 1906, pelos filantropos americanos George Gough Booth (1864-1949) e Ellen Scripps Booth (1863-1948) que depois de visitarem a American Academy em Roma ficaram sensibilizados pela proposta dessa academia e, também inspirados pelas reformas do design no século XIX, resolvem fundar em sua propriedade, em Bloomfield Hills, da região metropolitana de Detroit, em Michigan, a Detroit Arts & Crafts Society, e em 1922 estabelecem a Cranbrook Educational Community que congrega uma escola de ensino fundamental e médio, a Academia de Arte e Design, o Instituto de Ciências e o Museu de Arte Contemporânea, Arquitetura e Design.

A ideia inicial do casal Booth era de uma academia de belas artes em que artes decorativas, design e arquitetura fossem ensinamentos do mesmo nível, segundo Fiell e Fiell (2000), na linha das escolas europeias de design.

Eliel Saarinen (1873-1950) foi o arquiteto finlandês que projetou a comunidade de Cranbrook e desenvolveu o currículo da Academia e chefiou o Departamento de Arquitetura e Design Urbano de 1932 a 1950. Segundo

Meggs e Purvis (2009), a proposta de Eliel Saarinen na arquitetura de Cranbrook era possibilitar aos alunos visualizar, criar e entender todos os aspectos do design, da arquitetura aos móveis e à metalurgia, e se envolver em experiências, com permanente troca de ideias entre os diferentes ateliês e oficinas.

A fundação oficial dessa escola de design ocorreu em 1932 e seguia os princípios da Bauhaus alemã, isto é, a permanente troca de ideias entre os diferentes ateliês e oficinas visando e encorajando a prática de um design racional e funcional.

Loja Saarinen, esposa de Eliel, foi importante designer têxtil e dirigiu o Departamento de Tecelagem e Design Têxtil de 1929 a 1942. Ambos acreditavam que bons produtos eram resultado do artesanato, e Cranbrook apoiava essas ideias.

Cranbrook se tornou conhecida como a primeira escola de design da América e um importante centro de referência e influência para o design contemporâneo americano, especialmente pelo trabalho desenvolvido no programa de pós-graduação em design gráfico por Katherine McCoy (1945) e na área de design industrial por Michael McCoy (1944), a partir de abordagens interdisciplinares.

17
Black Mountain College
(CAROLINA DO NORTE, 1933)

A Black Mountain College é considerada até hoje a Bauhaus norte-americana, mas também foi influenciada pelas propostas pedagógicas de John Dewey (1859-1952). Até 1956 foi o centro de criação artística mais intenso dos Estados Unidos, caracterizado pela vanguarda musical integrada à literatura, dança e artes visuais. Josef Albers foi convidado a lecionar no Black Mountain College entre 1933 e 1949.

A instituição distingue-se pela arquitetura bauhausiana de seu prédio, cujo entorno é formado por uma grande floresta. Sua proposta pedagógica relaciona o progresso tecnológico a uma visão humanista em que as artes se associam a outras áreas de estudos visando formar o homem completo.

18
New Bauhaus e Institute of Design
(CHICAGO, 1937 E 1949)

Depois do encerramento da Bauhaus, László Moholy-Nagy, em 1937, emigrou para Chicago a convite da Association of Arts and Industries, para organizar uma nova escola de design, apelidada por Moholy-Nagy de a "Nova Bauhaus". Ele aplicou os princípios de sua antecessora e buscou promover a educação total. Segundo Fiell e Fiell (2000), também tinha como intenção revigorar a vida cultural e econômica daquela cidade.

Como já apontamos no Capítulo 13, a Nova Bauhaus, fundada em 1937 e posteriormente incorporada ao Illinois Institute of Technology (IIT), devia sua existência à infatigável luta de Moholy-Nagy e de sua esposa Sybil. Estabelecida como sucessora direta da Bauhaus, ela trazia uma nova dimensão à educação criativa nos Estados Unidos. Porém, como foi apontado mais tarde pela revista *Industrial Design*, a maioria de seus alunos era empregada como artistas, artesãos e professores e não como designers na indústria (Heskett, 1997, p.105-6).

Fundado em 1937 por László Moholy-Nagy, designer, artista e ex-professor da Bauhaus, o Institute of Design (ID) integra o IIT desde 1949.

Em 1938, todos os subsídios financeiros da Nova Bauhaus foram retirados, pois o programa de ensino da escola era considerado por demais experimental. Nesse mesmo ano, Ludwig Mies van der Rohe, ex-diretor da Bauhaus na Alemanha, tornou-se chefe de arquitetura do Instituto de Tecnologia de Illinois.

Moholy-Nagy conseguiu novos apoios e reabriu a instituição como ensino privado, em 1939, quando foi incorporada ao Instituto de Chicago e nomeada Chicago School of Design. Moholy-Nagy morreu no mesmo ano; Serge Chermayeff (1900-1996), arquiteto e designer russo, sucedeu-o na direção do instituto e organizou os departamentos de design visual, design de produto, arquitetura e fotografia.

Em 1944, essa escola recebe o título de Institute of Design e passa a ser um instituto de ensino superior. Em 1946, o Institute of Design tornou-se um departamento do Armour Institute, rebatizado com o nome Illinois Institute of Technology. Em 1949 ocorre a fusão entre Institute of Design e o Illinois Institute of Technology.

A proposta pedagógica dessa escola desenvolveu-se por meio de um programa de ensino com perspectiva experimental que incluía, além das disciplinas de design, psicologia e literatura, entre outras disciplinas.

Nas décadas de 1950 e 1960, Jay Doblin (1920-1989), designer industrial e educador, introduziu a teoria do design e o design de sistemas no currículo pedagógico. A partir de 1986, Patrick Whitney (1952) liderou o desenvolvimento dos campos do design centrado no ser humano e no design estratégico.

Atualmente, o ID dedica-se a ampliar as fronteiras do design na relação e aplicação das novas tecnologias no processo de design abordando problemas complexos a partir da visão humanista e por meio de experimentação, centralização no homem e estratégias no enfrentamento

de problemas imprevisíveis e ambíguos, redefinindo os limites do design e seu papel como catalisador de mudanças.

19
Hochschule für Gestaltung (HfG-Ulm)

(BADEN-WÜRTTEMBERG, 1953)

Como mencionado anteriormente, a Bauhaus, com sua proposta pioneira e inovadora, influenciaria inúmeras escolas que se estabeleceriam dando continuidade às suas propostas e ampliando o campo de ação do design, buscando uma formação e adequação aos novos tempos. Uma delas foi a Escola de Ulm, a Hochschule für Gestaltung.

Em 1947, Max Bill (1908-1994), ex-aluno e um entusiasta dos ensinamentos da Bauhaus, encontra Inge Aicher (1917-1998) e Otl Aicher (1922-1991), que influenciados pelas experiências positivas relatadas por Bill decidem constituir uma escola semelhante na cidade de Ulm.

O casal Aicher constituiu uma fundação, chamada Irmãos Scholl (em homenagem aos irmãos executados pelos nacional-socialistas), para inaugurar uma escola na qual o saber profissional e a criação cultural fossem paralelos à responsabilidade política. A fundação foi criada com o apoio e o incentivo do alto comissário americano para a Alemanha, John McCloy (1895-1989). O edifício foi projetado por Max Bill e começou a ser construído em 1953.

A HfG-Ulm foi fundada como a principal escola de design que surgiu na Alemanha no pós-Segunda Guerra

Mundial e diante da necessidade de reconstrução das cidades e dos sistemas educacionais econômicos e produtivos germânicos.

Walter Gropius proferiu o discurso de abertura da HfG-Ulm e, segundo Bürdek (1999), rechaçou a ideia de que a Bauhaus tivesse praticado um racionalismo simplista, apontou que o designer deve encontrar em seu trabalho um novo equilíbrio entre as aspirações práticas e as estéticas e psicológicas de seu tempo e que a obrigação de uma escola superior é fomentar o acúmulo de conhecimentos e educar o entendimento e os sentidos.

O designer gráfico brasileiro Alexandre Wollner[1] (1928-2018) teve sua formação na escola de Ulm e relatou que

> foi marcado profundamente desde a seleção para a composição da primeira turma de trinta alunos com experiência semiprofissional – artistas e artesãos brasileiros, americanos, suíços, italianos, franceses, argentinos, japoneses, holandeses – e seis jovens professores com experiência profissional que, em conjunto, atuavam em sistema de mutirão, produzindo e instalando equipamentos, trabalhando no acabamento final dos edifícios da própria escola, resultando em uma equipe de funções e responsabilidades equivalentes, espírito que teve continuidade durante os quatro anos acadêmicos e definiram a filosofia de orientação da escola que englobava desde a resolução dos problemas de reconstrução da Alemanha até a racionalização dos meios produtivos de construção em todos os níveis onde o design atuava (arquitetura

1 Entre os projetos realizados por Wollner estão a identidade visual do Banco Itaú, Instituto Cultural Itaú, Metal Leve, Philco, Hering e Postos São Paulo, além dos projetos editoriais para a Papaiz, embalagens para a Sardinhas Coqueiro e tintas Sumaré, e projetos de design de informação para a empresa Bergamo, entre outros.

> industrial, design, comunicação visual e informação). (Wollner, 2003, p.66)

Max Bill foi o primeiro diretor dessa escola e desenvolveu uma proposta pedagógica que seguiu e promoveu os princípios da Bauhaus. Tanto Heskett (1997) quanto Bürdek (1999) indicam essa questão: no princípio, o programa da Escola Superior orientou-se rigorosamente segundo o modelo da Bauhaus de Dessau; a influência dela se fez presente em Ulm desde a constituição do corpo docente até o conceito do projeto e a metodologia de ensino.

O projeto pedagógico da HfG-Ulm caracterizou-se pela qualidade técnica, formal e por um método direcionado às questões projetuais, pautadas por um caráter sistemático, material e racional em que imperavam as relações entre tecnologia e produção industrial. O processo de ensino ocorria a partir dos seguintes departamentos: formação básica, construção, cinematografia, informação e comunicação visual.

Bürdek (1999, 2006) apresenta seis fases de desenvolvimento da HfG-Ulm, de sua fundação até seu encerramento. A primeira fase ocorre entre 1947 e 1953 a partir da constituição da fundação Irmãos Scholl (mantenedora da escola). Max Bill, Inge e Otl Aicher e Walter Zeischegg (1917-1983) elaboram a proposta da escola embasados na relação equitativa entre o saber profissional, a criação cultural e a responsabilidade política.

Na segunda fase, de 1954 a 1956, os cursos são iniciados em edifícios provisórios. Max Bill inaugura o novo edifício projetado por ele em 1955. Ex-alunos (como Helen Nonné-Schmidt) e ex-professores da Bauhaus (Josep Albers, Johannes Itten e Walter Peterhans) lecionam em Ulm, quando se caracteriza uma continuidade da tradição da Bauhaus nas questões metodológicas, conceituais e docentes. Porém, não havia disciplinas de arte, que era

aplicada somente nos trabalhos de formação básica. Max Bill defendia em Ulm o formalismo geométrico típico da Bauhaus, acreditando que os produtos baseados nas leis matemáticas tinham uma pureza estética e consequentemente eram mais atrativos.

Segundo Souza (1997, p.63), na Escola de Ulm "discutia-se a possibilidade efetiva da contribuição para o progresso democrático de um estabelecimento de ensino voltado para a produção de produtos industriais e de cultura material. Em certo sentido, pode-se dizer que foi uma retomada da discussão iniciada na Bauhaus".

Tomás Maldonado (1922-2018), docente da escola, apontava a necessidade de formular novos princípios e metodologias que permitissem aos designers atuar de modo mais flexível com as complexas exigências tecnológicas e industriais. Para isso, era necessário abandonar os métodos bauhausianos. Perante essa situação, Max Bill se demite do cargo de diretor, sendo sucedido por Maldonado.

A terceira fase, entre 1956 e 1958, é marcada pela constituição de um novo modelo pedagógico que estabelece a estreita relação entre design, ciência e tecnologia a partir de disciplinas científicas e a defesa do funcionalismo, ou seja, a resolução de problemas de forma prática, lógica e eficiente levando em consideração a cultura local. Max Bill abandona a escola por estar em desacordo com os conteúdos do programa. Ainda em 1956, Hans Gugelot (1920-1965) assume o departamento de produto e defende o funcionalismo.[2]

---

2 O funcionalismo é uma visão do design e da arquitetura cujo objetivo é resolver problemas de forma prática, lógica e eficiente. Em sua metodologia, o ambiente da região e a cultura local devem ser considerados para a realização de um projeto eficiente. Essa visão foi proposta por vários grupos, movimentos e escolas de design, desde William Morris, mas muitas vezes o arquiteto americano

Na quarta fase, de 1958 a 1962, ocorre o desenvolvimento das metodologias de design, com grande destaque dos sistemas modulares para o desenvolvimento de projeto. Os docentes das disciplinas de ergonomia, técnicas matemáticas, física, politicologia, psicologia, economia, matemática, semiótica, sociologia e teoria da ciência exigem maior importância para elas no programa de estudos. Essa fase caracteriza-se pelo racionalismo alemão, mas a incorporação de novas disciplinas exigiu a contratação de novos professores e houve fragilização das já existentes.

Outros docentes foram eleitos para o departamento de design de produto, como o mencionado Walter Zeischegg, Horst Rittel (1930-1990), Herbert Lindinger (1933) e Gui Bonsiepe (1934).

A metodologia de ensino e o projeto pedagógico de Ulm, especialmente quando se desligam da sistemática da Bauhaus, imprimirão uma nova maneira de ensinar e produzir design. Dessa forma, estabelecem uma visão racionalista de formação em design: "Embora a escola tenha tentado humanizar a metodologia do design dando cursos de semiótica, antropologia, estudos contextuais, teoria dos jogos e psicologia, deve a maior parte de sua fama ao desenvolvimento de uma abordagem funcionalista e sistemática do processo do design que se assentava essencialmente na engenharia" (Fiell; Fiell, 2000, p.332).

A quinta fase, entre 1962 e 1966, é caracterizada pelo equilíbrio entre as disciplinas teóricas e práticas. Algumas equipes formadas por professores e alunos elaboram projetos para a indústria enquanto o empresariado alemão coloca em prática os sistemas de produção racional e as investigações tecnológicas desenvolvidos nessa escola.

Louis Sullivan (1856-1924) é considerado o pai do funcionalismo. Isso acontece por ele ter cunhado a expressão "a forma segue a função" em 1896.

A sexta e última fase tem lugar entre 1967 e 1968 com a desatualização dos conteúdos abordados e a busca de uma nova orientação diante dos problemas gerados pelas críticas ao funcionalismo e às questões ecológicas, somadas ao fato de que a comercialização dos projetos industriais resultou na falta de independência e na limitação das equipes envolvidas na elaboração de novas propostas. Essa fase também foi caracterizada pelos problemas internos da escola marcados pela nítida exploração dos sistemas industriais que levou os professores a deixar de exercer a crítica ao sistema, pois eram fornecedores e clientes das indústrias. A perda de visão crítica impediu que práticas inovadoras fossem estabelecidas e refletissem na condução do projeto pedagógico para a formação de novos profissionais. A reivindicação dos estudantes exigia maior autonomia e a prática efetiva do papel de relevância social que deveria caracterizar uma escola de design.

Em 1968, quando foram retirados os subsídios destinados à escola, os professores da escola de Ulm votaram pela sua extinção e encerraram suas atividades após 15 anos de existência. Apesar de a HfG-Ulm ter-se estabelecido com importância perante a educação e o mercado industrial, não conseguiu solucionar os problemas internos nem resistiu aos choques com o neocapitalismo alemão, sendo considerada por sua visão racionalista e funcionalista como uma nova política de esquerda e, segundo as autoridades governamentais, o programa educacional da HfG-Ulm era muito radical.

A contradição fundamental que parece ter impedido o sucesso de Ulm foi a dicotomia entre o funcionalismo vinculado à engenharia e a humanização da metodologia do design em busca de maior autonomia na concepção projetual.

A visão e o espírito ulmianos influenciaram as subsequentes escolas de design, especialmente na América

Latina. Apesar de ter adquirido um lugar mítico (assim como a Bauhaus), em termos de formação há alguns aspectos questionáveis. Bürdek (1999) nos lembra que, assim como os membros da Bauhaus, os integrantes da HfG-Ulm se consideravam uma comunidade espiritual e vital. Porém, por um lado, do total de 640 estudantes que ingressaram na escola na condição de profissionais iniciados, só 215 se formaram, indicando uma evasão de 425 alunos, 65% dos ingressantes, questão que demonstra um sério problema na concepção e condução pedagógica, acadêmica e educacional. Por outro lado, para muitas pessoas o fato de ter estudado em Ulm, independentemente do tempo vivenciado naquele local ou de ter realizado o curso completo, adquiriu a mesma importância de ser titulado em Ulm, especialmente para as de grupos sociais que não valorizam sua própria cultura e acreditam na soberania do estrangeirismo e da cultura europeia.

A falta de análises mais aprofundadas e de visão crítica em relação a uma proposta pedagógica e o fato de haver poucas publicações a respeito de experiências bem-sucedidas no ensino de design tornam a HfG-Ulm forte influência para a formação de outras escolas fora da Alemanha, quando muitos de seus membros buscaram trabalhos em outros países. Mas é importante observar que as influências de Ulm se estabelecerão de fato principalmente nos países em desenvolvimento ou de terceiro mundo, como eram denominados na época, como podemos verificar no tópico a seguir.

Repercussões da HfG-Ulm

No Brasil a fundação da Escola Superior de Desenho Industrial (Esdi) no Rio de Janeiro em 1962 teve a participação ativa de dois ex-alunos da HfG-Ulm: o designer

brasileiro Alexandre Wollner e o designer alemão Carl Heinz Bergmiller, que se tornaram docentes dessa escola. Entre 1984 e 1987, o Laboratório Brasileiro de Design Industrial (LBDI) contou com a participação do ex-professor da HfG-Ulm Gui Bonsiepe.

Outros países da América Latina que receberam influências e geraram repercussões dessa escola são Chile, Cuba e México. No Chile, na década de 1970, ocorreu um movimento para o desenvolvimento de produtos destinados às necessidades básicas com os conceitos projetuais influenciados pelo ideário da Ulm. Cuba teve o desenvolvimento da Oficina de Design Industrial (Ondi) em 1980 para organizar a atividade de design no país por meio da política do estado no campo do design industrial e da comunicação visual. No México desenvolveu-se um curso de pós-graduação em design na Universidade Autônoma Metropolitana da Cidade do México. A Índia teve o National Institute of Design em Ahmedabad e o Industrial Design Center em Bombay. Em Paris foi fundado o Instituto para a Configuração do Meio Ambiente, no início da década de 1970, mas ele foi extinto com apenas alguns anos de vida.

20
Grupos e movimentos do Design Radical ou o Antidesign

Em resposta aos modismos tecnológicos da era espacial e das regras impostas pelo chamado *good design* (bom design) instituído nos Estados Unidos e pelo funcionalismo e racionalismo alemão, grupos de jovens profissionais começaram a se associar na Europa, especialmente na Itália, em busca de novas propostas e perspectivas para a área do design. De certa forma, prenunciavam os coletivos que passam a ganhar força e a se estabelecer na década de 1920. Também podemos observar nessas ações o início da valorização da autoria e das produções independentes.

Grupo Strum (Turim, 1963)

O Grupo Strum foi fundado por Giorgio Geretti, Pietro Derossi, Carla Giammarco, Ricardo Rosso e Maurizio Vogliazzo com a visão do design radical italiano. Seus criadores estabelecem relações entre o design e a crítica cultural e política e buscam uma arquitetura instrumental (*strum*).

Eles exploram novas relações de configuração nos objetos, sendo alguns anticonvencionais. Inspirados nas

obras do escultor americano Claes Oldenburg (1929), o grupo participa da *pop art* norte-americana, mas se destaca com suas obras de arte pública de réplicas de objetos do cotidiano em grandes dimensões. Elaboram, por exemplo, o assento Pratone (o grande prado) de 1966, que reproduz uma área de gramado artificial em dimensão ampliada. Sua estrutura é formada por largas hastes arredondadas na cor verde e o material utilizado – a espuma de poliuretano – permite a flexibilidade suficiente para se amoldar ao corpo de quem se senta nesse objeto, pois adquire dobras segundo as posições do corpo do usuário.

Participam da exposição Italy: the New Domestic Landscape, no MoMA, em Nova Iorque, em 1970.

Figura 1 – Poltrona Pratone, Strum (1966), Floor Burgers, Claes Oldenburg (1962)

Fontes: Giorgio Ceretti, Pietro Derossi e Riccardo Rosso; MoMA[1]

Esses grupos tinham consciência da desigualdade social e da sociedade do desperdício e destacavam-nas. Organizavam seminários e textos sobre a atualidade política e a teoria do design e foram muito ativos na promoção do Radical Design na Itália. Desenvolveram a técnica de "histórias desenhadas" para explicar os contextos políticos na arquitetura contemporânea.

1 Disponíveis respectivamente em: https://www.gufram.it/en/designer-17-giorgio-ceretti-piero-derossi-riccardo-rosso e https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1296?locale=pt&slideshow=14&slide=2.

Studio 65 (Turim, 1965)

Grupo pioneiro que se dedicou à arquitetura e ao design experimental. Utiliza materiais como a espuma de poliuretano. Nos objetos criados por esse grupo podemos notar a influência da *pop art*, da publicidade e dos *comics* (histórias em quadrinhos). A poltrona Capitello (1971), por exemplo, reproduz um capitel de coluna grega da ordem jônica, apresentado inclinado e recortado constituindo o assento da poltrona, e sua base estrutural é uma parte recortada do corpo da coluna. Foi produzida e é comercializada pela Gufram, uma produtora de design que apostou no design alternativo e permitiu materializar vários projetos inovadores, alguns antifuncionais. O cabideiro Cactus (1971) reproduz a forma da planta. Todos os objetos trazem uma abordagem bem-humorada, divertida e selecionam exemplos simples do imaginário cotidiano popular.

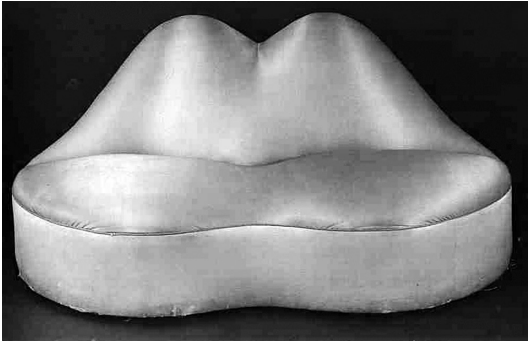
Figura 2 – Criações Studio 65: poltrona Capitello, sofá Bocca, cabideiro Cactus (1971)

Fonte: Gufram[2]

2 Disponível em: https://www.gufram.it/en/.

Outro exemplo desse grupo é o sofá Bocca (1971), que se tornou um objeto icônico e é explorado em diferentes momentos na história da arte e do design.

Entre 1934 e 1935, Salvador Dalí faz o retrato de Mae West em uma pintura em que o rosto da atriz norte--americana é representado como uma sala com objetos, como sofá, lareira, cortinas, relógios. No ano seguinte, 1936, Dalí desenha e produz o sofá Bocca, objeto utilitário que toma como base a boca sensual de Mae West. Com essa ação, Dalí relaciona as questões da arte, do movimento surrealista e os elementos e linguagem da esfera do design.

Figura 3 – *Face of Mae West*, pintura, Salvador Dalí (1935) e sofá Bocca, Salvador Dalí (1937)

Fonte: Barcelona Design, Fundación Gala – Salvador Dalí[3]

O sofá criado por Dalí serviu como referência e releitura para o Studio 65 que, em 1972, projeta para a empresa italiana Gufram o sofá Marilyn com base nos lábios de outra atriz, Marilyn Monroe. Foi criado como uma homenagem a Dalí e parte dos lábios sensuais de Monroe, que são referência, e somados à obra de Dalí, constituem uma releitura utilizada para projetar esse móvel que é comercializado até hoje, além de ser peça de coleção e acervos de museus na área do design.

Figura 4 – Sofá Bocca Marilyn, Studio 65 (1972)

Fonte: Gufram[4]

---

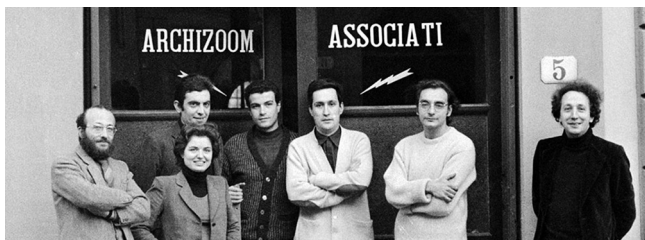
3 Disponíveis em: https://bdbarcelona.com/es/autor/3 e https://www.salvador-dali.org/en/artwork/the-collection/.

4 Disponível em: https://www.gufram.it/en/.

Archizoom (Florença, 1966-1978)

A Sociedade Archizoom Associados foi fundada em Florença no ano de 1966 por Andrea Branzi (1938), Gilberto Corretti (1941), Paolo Deganello (1940) e Massimo Morozzi (1941-2014). Em 1968, juntaram-se ao grupo os designers e arquitetos Dario Bartolini (1943) e Lucia Bartolini (1944).

O Archizoom foi um grupo radical que centrou suas reflexões e ações na cultura urbana. Suas críticas eram direcionadas ao estado burguês do design, aos hábitos consumistas da sociedade e ao racionalismo por gerar uma arquitetura cujos pontos máximos eram o supermercado e a fábrica e, dessa forma, convertiam a cidade em um espaço desumanizado como um estacionamento residencial.

Figura 5 – Grupo Archizoom Associados, Florença (1966)

Fonte: Architectuul[5]

Assim como o Archizoom, outros grupos pertencentes ao movimento Design Radical sentem falta do ideário do Arts and Crafts com a proposta de criar um artesanato independente da grande indústria.

5 Disponível em: https://architectuul.com/search/query:archizoom.

Figura 6 – Cadeira AEO, criada pelo designer Paulo Faganello

Fonte: Cassina (1973)[6]

A cadeira AEO de Faganello, criada em 1973 e comercializada até hoje pela italiana Cassina, é um objeto cujos componentes são produzidos e fabricados por diferentes especialistas de pequenas indústrias. Nesse processo o designer atua como um editor na empresa produtora, acompanha a montagem e a qualidade final do produto. Esses aspectos antecipam ou são a semente geradora do que viria a se estruturar na contemporaneidade e a partir da década de 1990, no Brasil, com a revalorização e o crescimento do artesanato, da manufatura, da autoria no design e do designer como, além de autor, editor de sua obra.

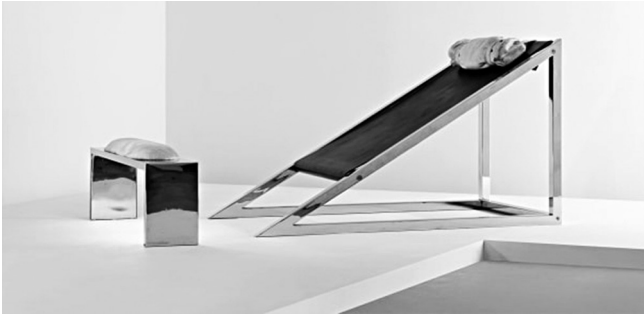
Outro aspecto a ser ressaltado é que a visão do grupo Archizoom e do movimento de Design Radical vai ao encontro de uma sociedade mais sustentável, na medida em que pequenos negócios, mesmo de origem manufaturada, artesanal, com pequenas tiragens, convivem com a média e grande indústria que trabalha em escalas maiores. Dessa forma, as oportunidades de trabalho e de consumo, em diferentes níveis de valor, são possibilitadas a todos, na

6 Disponível em: https://www.cassina.com/en/collection/sofas-and-armchairs/650-aeo.

constituição de uma sociedade mais justa ou, pelo menos, mais equitativa.

Os conceitos desenvolvidos e praticados pelo Archizoom também aproximaram o design e a arquitetura do campo da arte, da esfera artística, atuando de forma experimental e, muitas vezes, utópica.

A cadeira Mies de 1969, criada pelo grupo, explora a vertente contestadora, uma vez que a cadeira é uma espécie de maca, com superfície inclinada do assento e encosto em látex e borracha e estrutura de aço cromado. A elasticidade resulta do emprego da forma e do material, permitindo conforto e adequação ao corpo do usuário complementada pela banqueta para apoio dos pés.

Figura 7 – Criações Archizoom, cadeira Mies (1969)

Fonte: Poltronova, Phillips[7]

Além disso, essa peça é uma crítica à cadeira de Mies van der Rohe, que usava couro e aço cromado nas estruturas de suas rígidas cadeiras, e também ao ideário funcionalista de "a forma segue a função".

Figura 8 – Criações de Mies van der Rohe: Poltrona Barcelona (1929), Cadeira Mr (1930), Sofá Barcelona (1929) e Cadeira Brno (1930)

Fonte: Habitus[8]

Esse grupo produziu vários projetos em design, arquitetura e visões urbanas em larga escala, e foi e ainda é uma base fundamental de inspiração e referências. Junto com o Superstudio inventou a "Superarquitetura", explorando processos criativos nas linhas do *pop*, exemplificados por

7 Disponíveis em: https://www.phillips.com/detail/archizoom-associati/UK050112/99 e https://www.poltronova.it/2008/07/23/mies/.

8 Disponível em: https://habitusbrasil.com/5-designers-inspiradores/.

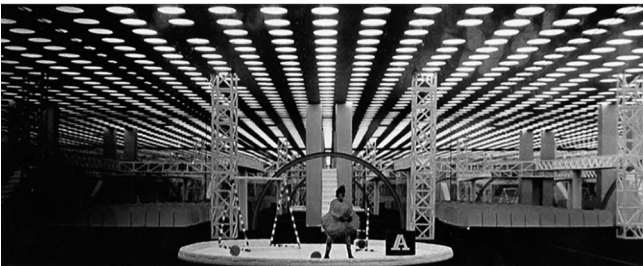
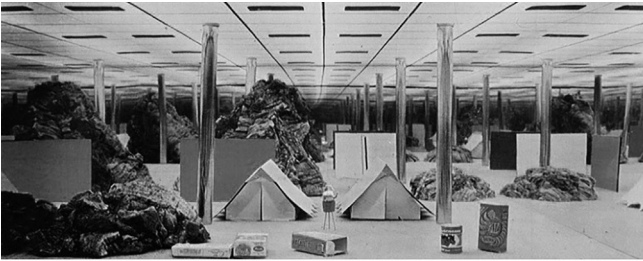
objetos como o Sofá Superonda, que propõe novas posturas no sentar e um objeto de relação não convencional por sua forma ondulada e as várias possibilidades de uso em uma diferente relação com o espaço.

Figura 9 – Sofá Superonda, criação do Archizoom (1966)

Fonte: Superonda[9]

Projetado em 1966, esse foi o primeiro sofá sem moldura convencional. É composto por duas ondas produzidas em um bloco de poliuretano, cortado em duas partes com uma incisão em linha sinuosa, que pode ser intertravada e empilhada para produzir configurações diferentes. A leveza e o design modular permitem uma variedade de usos: um sofá, uma cama ou uma espreguiçadeira. Como muitas das peças projetadas pelo grupo Archizoom, ela desafia as convenções burguesas, estimulando a criatividade e a fantasia do usuário. A capa de couro brilhante nas cores básicas branco, preto e vermelho acentua a imagem *pop*.

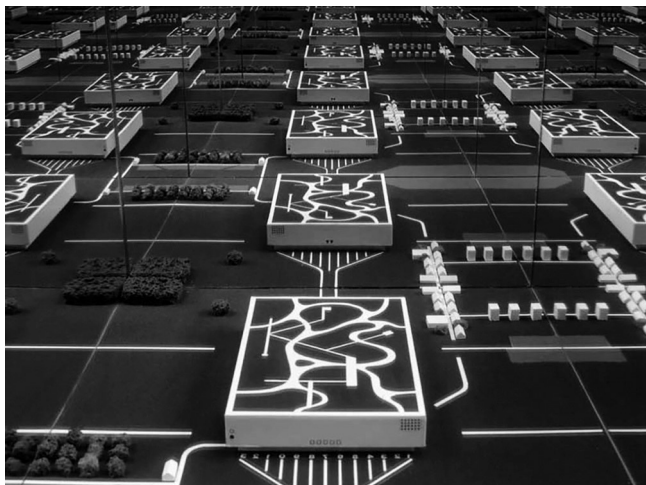
9 Disponível em: https://www.poltronova.it/1967/10/16/superonda/.

Figura 10 – Archizoom Associati, No-Stop-City, Paisagens Internas (1970)

Fonte: Archizoom[10]

Archizoom, assim como outros grupos do movimento radical italiano, reflete e projeta a partir das inter-relações design, arquitetura e urbanismo, como no projeto No--Stop-City (cidade sem parada) ou nas doze cidades do Superstudio, uma das propostas mais radicais da cidade do futuro explorando as possibilidades desse projeto em

10 Disponível em: http://socks-studio.com/2011/04/19/archizoom-associati-no-stop-city-internal-landscapes-1970/.

seu sentido mais amplo. É uma cidade sem limites, artificialmente iluminada e com ar-condicionado em todos os lugares, internos ou externos. Para a No-Stop-City, o Archizoom concebeu móveis, objetos, roupas multifuncionais, propostas urbanas em larga escala para os habitantes do ambiente altamente artificial.

Figura 11 – Archizoom Associati, roupas multifuncionais (1970)

Fonte: The Towner[11]

O grupo demonstra, assim, os ideais apaixonados de uma geração que acredita em uma humanidade livre das restrições do design e da arquitetura, lutando por conceitos culturais alternativos, esperando um estilo de vida não conformista e com liberdade.

Em 1974, o Archizoom se dissolve, mas sua influência perdura e repercute diretamente nos grupos Alchimia (1976) e Memphis (1981), considerados a força propulsora do novo design italiano.

---

11 Disponível em: http://www.thetowner.com/dressing-is-easy/.

Antidesign ou Design Radical (1966-1980)

O movimento Design Radical e os grupos vinculados a essa ideologia reagiram e criticaram amplamente o *good design* americano pela imposição relacionada ao bom gosto e por atender apenas a uma parcela da população privilegiada economicamente, o que denota a reafirmação de uma estrutura social dominante. Os primeiros expoentes desse movimento são os mencionados grupos Archizoom (1966) e Gruppo Strum (1963), além do Superstudio (1966), que veremos a seguir, e de UFO (1967), Gruppo 9999, de Florença (1967), Cavart, de Pádua (1973) e Lididarch, de Turim (1971). Suas origens remetem ao Surrealismo que influenciou os designers antirracionalistas.

O radicalismo, a emoção, a espontaneidade e o caráter no design tornaram-se características pós-modernas e são adotadas nesses grupos, que são considerados a vanguarda do design. Também valorizavam e estimulavam a expressão criativa individual no design e exploravam o cunho teórico, politizado e experimental, com propostas e projeções utópicas.

Acreditavam que o moderno já não estava mais em consonância com a vanguarda e já não tinha força cultural, pois foi subvertido por interesses industriais e pelo estratagema do *marketing* e do consumismo. Esses aspectos e a alta tecnologia eram alvo de duras críticas dos grupos antidesign. Eles atuavam com o chamado "design de evasão", constituído por *happenings* com projeções provocadoras, como as Superestruturas do Superstudio, ou No-Stop-City do Archizoom.

Esses grupos considerados como de Arquitetura Radical se somaram aos grupos de Arte Povera e de Arte Conceitual e fundaram a Global Tools, em 1973, uma escola de contra-arquitetura e design que visava explorar técnicas simples, não industriais, na tentativa de promover

a criatividade individual. A escola acabou em 1975, marcando o fim da primeira fase do antidesign, mas a força desse movimento retorna em 1976 com o Studio Alchimia.

Design radical é expressão cunhada pelo historiador, crítico de arte e curador Germano Celant, inspirado em ideólogos da contracultura como Marcuse e na filosofia esquerdista da Escola de Frankfurt. Foi a partir desse movimento que se iniciou a mudança do papel do designer na sociedade e sua relação com a indústria.

Em contraposição à frieza e à nudez das formas racionalistas (que os membros do design radical identificavam como o gosto legítimo da elite cultural burguesa), buscaram uma aproximação da sensibilidade popular. Faziam críticas ao bom gosto e ao *kitsch*.

O projeto se converteu em um meio de protesto em uma época de grande efervescência cultural em que os grupos apareciam e se dissolviam rapidamente. A inclinação conceitual era debatida continuamente. Os objetivos estavam além das questões profissionais e econômicas; buscavam fazer a revolução por meio do design.

A partir da ação dos designers radicais é que termos e ações, como participação, criatividade, *happening*, *performance*, próprios dos círculos da arte e da contracultura, passaram a ser usuais no campo do design.

Por meio dos sistemas informatizados e digitais, o ensino em design se desloca para centros com grandes investimentos financeiros resultantes de parcerias governamentais e empresas em sintonia com uma visão de futuro, estímulo econômico e de imagem. Entre eles, no final dos anos 1970, o Media Lab do Massachusetts Institute of Technology (MIT) (Instituto de Tecnologia de Massachutsets), cujo objetivo inicial era associar as mídias da televisão, cinema e editorial de forma convergente com a indústria da computação.

Superstudio (Florença, 1966-1982)

O Superstudio foi fundado por Adolfo Natalini (1941) e Cristiano Toraldo Di Francia (1941). Pouco tempo depois se somaram ao grupo Gian Piero Frassinelli (1939), Roberto Magris (1939-2003), Alessandro Magris (1941-2010) e Alessandro Poli (1941). Dario e Lucia Bartolini também se envolveram.

A proposta do Superstudio era ser uma cooperativa italiana de design e arquitetura; o grupo transformou-se em um grande laboratório de ideias de design, e seus membros criaram protótipos, organizaram *happenings,* instalações e exposições nos quais questionavam e demonstravam suas preocupações com o ambiente e o entorno e não com o objeto isolado e, ainda, com a validade do racionalismo; atacavam o bom gosto e o consumismo numa alusão direta ao *good design*.

Seu lema era o design como invenção e como fuga da feiura do cotidiano. Buscavam caminhos alternativos ao racionalismo, por vias mais poéticas e imaginativas. Por exemplo, a linha Quaderna (1971) tem uma proposta geométrica, básica e essencial e, por isso, atemporal, e toma o cubo como referência, além de isogramas e histogramas. Para esse projeto, partiram da ideia de um monumento como um magma quadrado e uma superfície como um modelo de atitude mental, com uma estrutura regular, em preto e branco. Aurélio Zanotta, que produziu e comercializa essas peças até hoje, considera que "são os itens mais arquitetônicos já vistos na longa história dos móveis e, por isso, se transformaram em mitos".

Figura 12 – Os designers da cooperativa Superstudio, mesa e módulos Quaderna (1971)

Fonte: Milan Museum Guide[12]

Após a exposição de Ettore Sottsass de 1966, em Milão, o grupo tornou-se uma força importante no mundo do design. Seus integrantes rejeitavam os valores formalistas do Modernismo italiano e buscavam renovar o papel cultural e político do design com a convicção de que os objetivos originais da vanguarda haviam se perdido e convertido em instrumento barato de *marketing*. Propunham minar o "bom gosto" e os valores estéticos e elitistas do moderno.

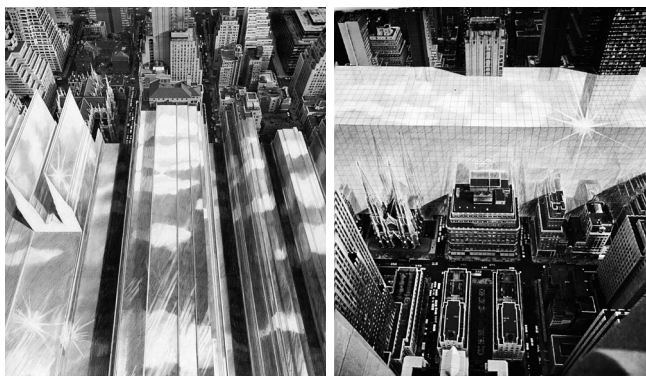
---

12 Disponível em: https://www.milanmuseumguide.com/super-superstudio/.

Design e arquitetura eram tratados por eles como instrumentos políticos e seguiam os ideais da contracultura. Apostavam no efêmero, na ironia, na estética *kitsch*, nas cores vivas e na distorção da escala para acabar com o valor funcional do objeto e, como dissemos, questionar os conceitos de bom gosto no design.

Natalini (2005) afirmava que o Superstudio atuava como resistência à situação sociocultural e seus membros acreditavam que essa atitude era uma forma de guerrilha, que contribuiria, no mínimo, para dar início à desconstrução do pensamento vigente na arquitetura, no urbanismo e no design. As distopias eram apresentadas como um aviso contra as consequências das direções seguidas pelo urbanismo e acreditavam no poder da imagem para alcançar seus objetivos. Ele também aproxima as criações do Superstudio, como o *Monumento contínuo*, às obras literárias *A revolução dos bichos* e *1984*, escritas por George Orwell em 1944 e em 1949, respectivamente, pois essas obras tinham o mesmo objetivo, eram distopias, servindo como alerta.

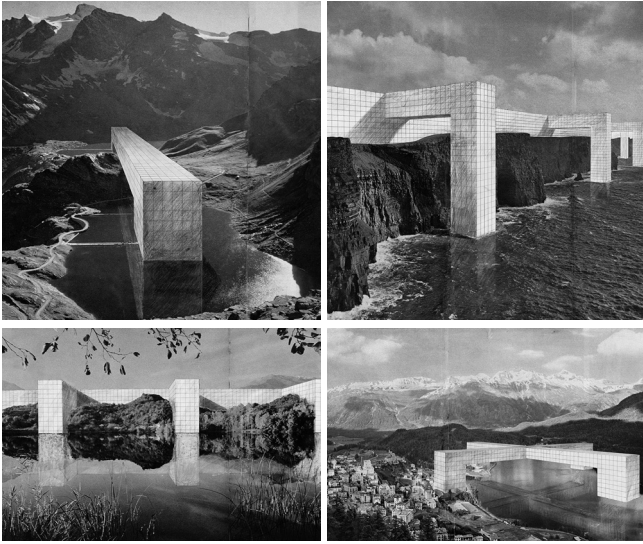
A obra *Monumento contínuo*, uma série de imagens, explorava duas tendências vigentes no urbanismo daquele momento: a adoção da tecnologia como solução para os problemas urbanos e a retomada dos monumentos devido ao seu poder simbólico e de significação. As imagens que compunham a obra eram de um imenso monumento representando uma eficiente invenção tecnológica e uma estrutura capaz de cruzar e circundar o mundo, vencendo todo e qualquer território numa justaposição de cidade e natureza. O homem nessas cidades seria nômade, sem residência fixa, sem amarras, perambulando pelo mundo sem qualquer tipo de posse ou razão em uma visão de liberdade total.

Figura 13 – *Monumento contínuo*: projeto de extrusão de Nova Iorque (perspectiva aérea) e Rockefeller Center (1969)

Fonte: Milan Museum Guide[13]

A revista *Domus* publicou em dezembro de 1969 a proposta dessa intervenção em imagens desse grupo:

> A utopia urbana de Superstudio é um monumento, não há cidade [...] é rigorosamente a repetição sistemática da mesma estrutura regular climatizada, racional, homogênea, estática, [...] que percorre todo o planeta sem qualquer diferenciação ou particularidade. [...] O Monumento contínuo é resultado da multiplicação infinita de um mesmo elemento mínimo, a mesma unidade mínima, o Isogrammi: o cubo [...] um projeto sem interior, sem funções definidas, sem equipamentos ou mecanismos [...] O Monumento contínuo é a redução da arquitetura e do urbanismo a uma estrutura que se desenvolve a partir de uma malha cartesiana.

13 Disponível em: https://www.milanmuseumguide.com/super-superstudio/.

Figura 14 – *Monumento contínuo*: lagos nos Alpes, sobre a costa rochosa, sobre o Rio St. Moritz revisitado, projeto, Perspectiva (1969)

Fonte: UFBA[14]

Vários representantes desse grupo foram à revista *Casabella*, cujo diretor era Alessandro Mendini. Esse encontro levou à formulação da Global Tools, uma escola de design que durou apenas um ano. Participam desse movimento designers considerados radicais como Andrea Branzi, Riccardo Dalisi e Lapo Binazzi.

Global Tools (Florença, 1973)

Paralelamente à eclosão do movimento *hippie* nos Estados Unidos começam a se formar na Itália grupos de design radical com alto conteúdo ideológico e de crítica

14 Disponível em: http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/.

social. A proposta era substituir a figura do designer individual que trabalha em empresas que atendem às demandas das classes economicamente abastadas da sociedade por grupos de trabalho em sistema de coletivos (debates, criações) e concentrar suas ações na resolução de problemas reais, fossem eles materiais, de ordem psicológica ou afetiva, relacionados com a moradia, com o objetivo de buscar alternativas criativas, de forma que essas moradias não se transformassem em estimulação artificial da sociedade de consumo. Seus projetos têm clara intenção crítica.

Outra preocupação era relacionada ao meio ambiente e, diante dessa problemática, propunham o uso adequado de materiais e técnicas naturais.

Figura 15 – O coletivo Global Tools (1973)

Foto: Carlo Bachi, Archive Casabella
Fonte: Editorial Offices of Casabella (1973)

21
Escolas de design no Brasil
(São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, 1873-1990)

Ao apresentar a introdução do design no Brasil, temos que nos remeter especialmente a quatro cidades: São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Recife. Atualmente existem escolas de design em quase todos os estados brasileiros, porém essa história precisa ainda ser escrita.

No que diz respeito à educação, entendida aqui como processo de ensino e aprendizagem desenvolvida a partir de várias atividades e ações relacionadas ao design, na cidade de São Paulo duas escolas foram pioneiras e fundamentais: o Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo e a Escola Estadual Carlos de Campos. Ambas retratam uma determinada época, as necessidades e as políticas vigentes naquele momento e têm em comum a proposta de atuação que inter-relaciona a indústria, a tecnologia, as técnicas, os ofícios, a arte, a criação, o desenvolvimento, a produção e a comercialização dos produtos gerados em seus cursos, disciplinas e oficinas. Elas atendem ao universo do design muito antes de essa nomenclatura ser utilizada e da valorização ou glamorização dessa área. É interessante observar que na proposta pedagógica e na produção dessas escolas é intensa a integração entre artesanato, projeto e industrialização.

O Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo demarca o início do percurso da educação e da formação em design na cidade de São Paulo. Foi o primeiro centro gerador da relação entre indústria e artesanato em um processo de ensino que relacionava a arte, o artesanato e os ofícios na formação profissional. O liceu foi fundado em 1873 com o nome Sociedade Propagadora de Instrução Popular e a proposta de ser uma escola de educação e alfabetização para os filhos de operários e camponeses. O Brasil, naquele momento, vivia o crescimento das atividades agrícolas e o início da industrialização, o que constituía um ambiente próspero e apontava a necessidade da formação de mão de obra especializada. Assim, após a fase inicial dessa escola relacionada à alfabetização popular, na década seguinte, em 1882, foram introduzidos os cursos profissionalizantes e, a partir de então, ela passa a se chamar Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo.

A partir desse momento o Liceu passou a ter como objetivo principal a formação de trabalhadores para as oficinas artesanais e para o comércio e serviços. Nos cursos, além das disciplinas de ciências naturais e exatas, eram ministradas disciplinas de desenho. Estas últimas eram distribuídas em várias especialidades, como desenho linear, geométrico, de figura humana, de ornato, de flores, de paisagens, de máquinas, de arquitetura. Além das aulas de desenho, também eram ministradas aulas de caligrafia, gravura, escultura de ornatos e de arte, pintura, estatuária, música, modelação e fotografia. A formação profissional desenvolvida no Liceu tinha enfoque na arte, no ofício e na técnica com visão humanista. Foi nessa escola que se formaram muitos artesãos e artistas que participaram do movimento das artes e do design em São Paulo e disseminaram os aspectos de desenvolvimento de produtos no que tange à criação, produção e comercialização deles.

A partir de 1905 torna-se política do Liceu de Artes e Ofícios a comercialização dos produtos resultantes das oficinas de marcenaria, serralheria, ebanisteria, escultura em madeira, caldeiraria, modelação, fundição em bronze e em metais finos, que se tornaram fonte de recursos para a manutenção dos cursos oferecidos gratuitamente.

É importante lembrar que a Bauhaus e a escola de Ulm atuariam dessa forma muitos anos depois. A Bauhaus é fundada em 1919 e a HFG-Ulm em 1953, portanto o Liceu de Artes e Ofícios antecipa em algumas décadas, aqui no Brasil, propostas que seriam desenvolvidas, disseminadas e tornaram-se referência fora muito depois do que foi explorado na cidade de São Paulo.

Por volta da década de 1970 o Liceu oferecia cursos de ensino médio e técnico na área de design de interiores, área que estabelece uma estreita relação entre o design e a moda. Atualmente, o Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, com 142 anos de existência, oferece cursos de ensino médio e de tecnologia, como técnico em multimídia, eletrônica e edificações.

A Escola Estadual Carlos de Campos foi fundada em 1911 como Escola Profissional Feminina e era destinada às mulheres da classe operária. Seu objetivo, naquele momento, era atuar no ensino e na aprendizagem das artes e ofícios, puericultura e prendas manuais. Nessa fase eram ministrados cursos de desenho, datilografia, corte e costura (vestidos e roupas para mulheres e crianças), corte e feitio de roupas brancas (cama, mesa e banho), bordados, rendas, fabricação de flores, ornamentação de chapéus, culinária e de economia doméstica.

Ela também atuou como escola oficina, atendendo a encomendas de empresas e de particulares. Entre os produtos comercializados encontravam-se enxovais para noivas e bebês, vestidos e chapéus, entre outros. Teve predominância na área da moda e na área social. Realizava

anualmente desfiles e exposições em que eram levados a público os trabalhos desenvolvidos por suas alunas em seus cursos e oficinas.

Em 1930 a Escola Carlos de Campos introduziu o curso normal com o objetivo de formar professoras para o magistério profissional, tendo em vista que até aquele momento não existiam na cidade de São Paulo cursos para a formação de docentes especializados para os cursos e escolas profissionais. As alunas selecionadas para o Curso Normal eram aquelas que haviam obtido os melhores desempenhos no curso profissional. Para deixar clara à sociedade sua nova proposta, a escola mudou seu nome em 1931 para Escola Normal Feminina de Artes e Ofícios e, logo em seguida, em 1933, para Instituto Profissional Feminino. Como escola feminina ofereceu diversos cursos em diferentes momentos, como curso vocacional, educação doméstica, aperfeiçoamento para mestras, formação de mestras em educação doméstica, dietética para donas de casa e auxiliares em alimentação, dietética profissional e confecções, além de continuar a oferecer os cursos de origem ofertados desde sua fundação, entre eles, bordados, roupas brancas, desenho e pintura, economia doméstica e prendas manuais.

De 1931 até 1950 a escola atuou também mais diretamente no âmbito social por meio de um dispensário de puericultura com atendimento médico e sanitário para as crianças da comunidade local.

Na década de 1940 transforma-se em uma escola mista, isto é, passa a aceitar o público masculino em seus cursos e, mais uma vez, em 1945, altera seu nome para Escola Industrial Carlos de Campos. Nas décadas seguintes, acompanhando as mudanças sociopolíticas e econômicas necessárias à educação e formação e atendendo às mudanças da legislação de ensino, adotou outros nomes. Em 1952 passa a se chamar Escola Técnica Carlos de Campos;

na década seguinte, em 1962, Colégio de Economia Doméstica e Artes Aplicadas Estadual Carlos de Campos. Dezessete anos depois, em 1979, adota o nome Centro Estadual Interescolar Carlos de Campos, e depois, Escola Técnica de Segundo Grau Carlos de Campos; finalmente, em 1994, Escola Técnica Estadual (ETE) Carlos de Campos, demarcando sua incorporação à rede de ensino do Centro Paula Souza. Essas mudanças de nomes correspondem às mudanças de seus cursos e às alterações em sua estrutura, nas propostas e na legislação referente ao ensino profissional de forma a atender às demandas da sociedade.

Essa escola foi importante para a educação da mulher na cidade de São Paulo pelo processo de industrialização e pelas mudanças socioeconômicas paulistanas, e teve um importante papel na formação de profissionais para atuar nas áreas de design, de moda e de saúde.

Tanto é que a partir da década de 1970 a escola organizou novos cursos, mais voltados para as exigências da cidade, transformada em grande centro de produção industrial e de serviços, e passou a atuar em três áreas bem definidas: saúde, economia e design. Passou a ter na área de saúde cursos de enfermagem, nutrição e dietética, na área social e econômica o curso de economia doméstica, e na área de design os cursos de design de interiores e de design gráfico, chamados de decoração de interiores e desenho de comunicação. Muitos profissionais contemporâneos atuantes em design, moda e arquitetura se formaram no "Cacá", apelido carinhoso atribuído à escola por seus alunos.

Eu estudei design na Escola Carlos de Campos no final da década de 1970, no curso que então se chamava Decoração de Interiores (hoje Design de Interiores), e a educação era ampla: criação, tecnologia, materiais e projetos se mesclavam às aulas da formação e conhecimentos gerais do ensino médio. O estágio de observação e o estágio de

prática profissional eram obrigatórios. Por um lado, os professores eram excelentes e a escola era aberta às dinâmicas de exposições que mesclavam os projetos desenvolvidos em sala de aula à gestão de eventos, pois os grupos de alunos selecionados eram estimulados a organizar uma exposição buscando patrocínios; empréstimos de móveis, roupas de cama, mesa e banho e objetos de decoração; transporte; divulgação; montagem; expografia – enfim, uma experiência incrível! Por outro lado, também se mesclavam a dinâmica de uma escola profissional e a da antiga escola feminina. Um dos exemplos dessa contaminação era uma inspetora de ensino que ficava no horário de entrada no portão da escola e não admitia a entrada de minissaias nem blusas decotadas, e o jaleco devia ser totalmente fechado, com comprimento na altura dos joelhos, fato que era conferido regularmente não só na entrada, mas também nos intervalos de aula.

As aulas se estendiam em alguns dias da semana além do matutino para o vespertino, e por ter cursos de nutrição, a escola mantinha um ótimo refeitório, com preços módicos para seus alunos. Na verdade, ainda devido à tradição de escola feminina, durante os cursos diurnos havia poucos meninos e podíamos contar nos dedos a população masculina da escola, e esses poucos alunos ficavam concentrados no curso de Desenho de Comunicação. Minha turma no curso de Decoração de Interiores era exclusivamente feminina. Foram bons tempos, com boa formação, boas e engraçadas lembranças. É impossível esquecer como as meninas tentavam diferentes maneiras de driblar o uso da minissaia e das blusas decotadas!

A formação no Cacá me possibilitou atuar na área de Design de Interiores antes de me formar no ensino superior. Tive toda a base e o preparo com os quais atuei como designer de interiores, em lojas de móveis e objetos, em escritórios de projetos de arquitetura e engenharia, em

design de mobiliário em fábrica de móveis residenciais e depois em escritório de projetos de móveis industriais e para os segmentos de restaurantes e refeitórios. Também foi essa formação que me permitiu unir os conhecimentos desenvolvidos àqueles adquiridos na faculdade e atuar com design gráfico e depois da minha formação, no ensino superior, com design de moda.

Atualmente, a ETE Carlos de Campos contabiliza 104 anos e continua atuando na formação profissional atual oferecendo cursos de formação em ensino médio e técnico nos segmentos de design de interiores, modelagem do vestuário e de comunicação visual (design gráfico), entre outros da área de saúde e de administração.

Retomando, podemos perceber que entre o início e meados da década de 1900 em São Paulo a formação profissional, incluindo-se aí a formação em design e em moda (quando essas nomenclaturas ainda não eram adotadas dessa maneira), estava associada à formação técnica de profissionais por meio da integração das artes e ofícios e à comercialização dos produtos desenvolvidos por essas escolas, integrando a atividade artesanal e as atividades produtiva, comercial e industrial. Tanto o Liceu quanto a Escola Carlos de Campos eram gratuitas, o primeiro como fundação e o segundo como escola estadual, ambos com ensino de qualidade.

Outro aspecto que une o Liceu de Artes e Ofícios e a Escola Carlos de Campos é sua localização, que atende à demanda da região onde se encontram. O entorno, a localização e a região que uma escola atende deve ter relação direta com a proposta pedagógica e de formação que ela empreende. E se isto é uma das diretrizes na atualidade, tanto o Liceu quanto a Carlos de Campos já atendiam a essas questões no final do século XIX e começo do século XX.

O Liceu foi fundado e localiza-se até hoje no bairro da Luz, área que pertence ao distrito do Bom Retiro, região

central da capital de São Paulo, onde também se localiza o bairro operário do Brás. A Carlos de Campos foi fundada e localiza-se até hoje no bairro do Brás na Rua Monsenhor de Andrade.

Inicialmente os bairros do Bom Retiro e o Brás foram constituídos por imigrantes europeus. Atualmente, a população desses bairros conta especialmente com imigrantes asiáticos e latino-americanos, bem como com migrantes de várias partes do Brasil. A concentração de imigrantes e migrantes ocorria devido às proximidades com as estações ferroviária e rodoviária, bem como pela existência e concentração de fábricas dos mais variados segmentos no local. Hoje, essa região destaca-se pelas atividades relacionadas ao comércio e aos serviços, especialmente do mercado de moda, incluindo as confecções de vestuário e acessórios dos segmentos de uniformes, lingerie e vestidos de noivas, tanto na comercialização varejista quanto no sistema de atacado. Como dissemos, nesses bairros próximos foram instaladas as duas escolas que relacionavam as artes e os ofícios e que deram início ao ensino formal de design e de moda em São Paulo.

Retornando ao ano de 1911, a Escola Profissional Feminina e a Escola Profissional Masculina foram regulamentadas pelo Decreto nº 2118-B, de 28 de setembro de 1911 do Governo do Estado de São Paulo. Como mencionamos, foram inauguradas no bairro do Brás. Já elencamos os cursos da Escola Profissional Feminina, atual Escola Técnica Estadual Carlos de Campos, que continua no bairro do Brás. A Escola Profissional Masculina, atual Escola Técnica Estadual Getúlio Vargas, hoje instalada no bairro do Ipiranga, tinha como objetivo oferecer cursos de artes industriais, tais como marcenaria, serralheria, pintura, mecânica, carpintaria, funilaria e eletricidade.

Tanto a Escola Profissional Feminina quanto a Masculina atendiam encomendas para suprir as necessidades

de verbas. Enquanto na Escola Profissional Feminina eram produzidos enxovais para a casa e para bebês, chapéus e vestidos que eram apresentados em exposições e desfiles, na Escola Profissional Masculina eram produzidos equipamentos e veículos, como o primeiro automóvel brasileiro, de 1917, apelidado "A Baratinha", e caldeirões e granadas para cargas explosivas destinados ao uso na Revolução Constitucionalista de 1932. Muitos artesãos e artistas formaram-se nessa escola, como Alfredo Volpi (1896-1988), Aldo Bonadei (1906-1974), Alfredo Rizzotti (1909-1972), Mario Zanini (1907-1971), Francisco Rebolo (1902-1980), Manoel Martins (1911-1979) e Marcello Grassmann (1925-2013).

Apontamos a existência dessas escolas para indicar que a história do ensino em design no Brasil (e especificamente em São Paulo) começa antes do Instituto de Artes Contemporâneas (IAC) do MASP e da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da Universidade de São Paulo, e também antes da inauguração da Escola Superior de Desenho Industrial (Esdi) no Rio de Janeiro instituída em 1962 e inaugurada em 1963. Portanto, há muito a pesquisar e registrar de uma história mais abrangente do ensino e da formação em design no Brasil.

Política e cultura no estímulo ao design: São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais

A década de 1950 foi marcada pela política expansionista do governo Juscelino Kubistchek com seu plano de crescimento cinquenta anos em cinco que resulta na chegada das multinacionais, da indústria automobilística e no crescimento da indústria moveleira, fatos que se relacionam diretamente com a necessidade de formação sistematizada por meio do ensino do design.

Entre o final dos anos 1940 e início dos anos 1950, várias mudanças significativas para a área de design ocorreram na capital de São Paulo com a criação do Museu de Arte de São Paulo (Masp), em 1947, a abertura do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) e da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em 1949, além da inauguração da I Bienal Internacional de Arte de São Paulo e do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em 1951.

Essa efervescência cultural paralela à crescente atividade industrial, econômica e comercial do estado de São Paulo estimulou e tornou premente a necessidade de formação profissional para o desenvolvimento de projetos de produtos e de projetos de comunicação visual, como cartazes e material gráfico.

Paralelamente, em 1955 foi inaugurada a Escola de Artes Plásticas com os segmentos de desenho industrial, comunicação visual e design de interiores da Universidade Mineira de Arte – Fundação Educacional, atual Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG), Escola de Design.

A partir do início da década de 1950, o Masp organizou e levou ao público várias exposições referentes ao design e foi o primeiro museu da cidade a organizar uma exposição de um produto industrial, a máquina datilográfica Olivetti. A essa exposição seguiram-se outras no mesmo contexto: uma sobre cartazes suíços e uma retrospectiva do pintor, designer, arquiteto e publicitário Max Bill, em 1951. Houve também ações como o Desfile da Coleção Dior no ano de 1951 e o Desfile de Moda Brasileira em 1952, com a incorporação ao acervo do museu de 82 vestidos provenientes da coleção da Empresa Rhodia, e a exposição de Saul Steinberg.

Em 1951, foi criado o Instituto de Artes Contemporâneas (IAC – Masp), sob a coordenação de Lina Bo Bardi (1914-1992) e direção de Pietro Maria Bardi

(1900-1999), com um curso livre, mas que constitui a semente geradora do ensino formal de design no Brasil. É nele que o design passa a ser tratado sistematicamente, por meio de cursos e de exposições que valorizavam o artesanato brasileiro e a criação de objetos para uso cotidiano. Reforçando a relação criação-produção, Pietro Maria Bardi realizou uma aproximação com as indústrias, possibilitando o desenvolvimento de alguns dos projetos de alunos do IAC.

Apesar das intensas atividades, a insuficiência da verba advinda da prefeitura impossibilitou a continuidade do instituto e Pietro Maria Bardi decidiu desativá-lo. O curso de design do IAC-Masp durou apenas três anos. Segundo Wollner (2003), o IAC-Masp tem importância especialmente por ter possibilitado uma nova profissão diferente das artes – o design – e pela estruturação de um novo currículo educacional.

O já mencionado Max Bill foi um dos professores visitantes do curso de design do IAC-Masp e, na ocasião, convidou Geraldo de Barros (1923-1998) para estudar na Escola de Ulm. Porém, este último não pôde aceitar o convite e indicou Alexandre Wollner (1928-2018) que, com a aprovação de Pietro Bardi, obtém uma bolsa de estudos de Niomar Sodré (1916-2003), na época diretora do MAM--RJ, com a condição de que no seu retorno participasse da formação de uma escola de design no Rio de Janeiro.

Foi também Max Bill, em uma visita ao Rio de Janeiro, no final da década de 1950, que ao conhecer o projeto do Museu de Arte Moderna sugere a criação de um centro de formação cuja proposta seria semelhante à da Escola de Ulm que ele estava estabelecendo na Alemanha. Em 1958, foi aprovada a Escola Técnica de Criação (ETC), que pretendia introduzir um modo de ensinar, pensar e fazer design por meio do currículo proposto por Tomás Maldonado, sob a consultoria de Max Bill. Porém o curso

da ETC, que seria do MAM-RJ, não se viabilizou por questões financeiras.

Em 1952 começa a ser desenvolvido o projeto para a introdução da Escola Superior de Desenho Industrial (Esdi), que após dez anos, em 1962, é inaugurada no Rio de Janeiro por ação de alguns políticos influentes da região, especialmente o governador Carlos Lacerda. Apesar de ser vinculada à Secretaria de Estado de Educação e de Cultura, a escola teve autonomia suficiente para desenvolver no país um modelo pioneiro de ensino de design e de estética racionalista, seguindo as influências da Escola de Ulm.

> A Esdi foi criada graças à vontade política de uma pessoa – Carlos Lacerda – com o objetivo de articular a elevação da qualidade de produtos com a cultura. Aquela determinação de Lacerda advinha da afinidade do design com o seu projeto político: a associação do modernismo a um projeto de desenvolvimento. A escola de design deveria formar mão de obra para atender a demanda determinada por um esperado surto industrial no Estado da Guanabara. (Niemeyer, 1997, p.116)

As sucessivas visitas de Max Bill e Tomás Maldonado ao Rio de Janeiro estabeleceram uma forte ligação entre a Escola de Ulm e o emergente grupo de designers do Rio de Janeiro e de São Paulo. O modelo de Ulm exerceu influência decisiva no florescimento do design no Brasil (Lima, 1997, p.175).

Alexandre Wollner, alguns anos depois, participa com Aloísio Magalhães e Karl Bergmiller da formulação do currículo da Escola Superior de Desenho Industrial (Esdi), na qual viria a lecionar.

> O currículo original da HFG de Ulm foi implantado oficialmente na ESDI, com os naturais ligeiros

> modificações, atendendo a nossa realidade... Hoje (1998) o currículo original está bastante modificado. A escola, que na época de sua fundação era de âmbito estadual, ligada à Secretaria de Educação, sem vínculo com a universidade, passou recentemente para a UERJ. (Wollner, 2003, p.67)

Em 1979, na entrevista que Wollner concedeu a Pietro Maria Bardi, publicada na revista *Senhor*, ele coloca a sua visão sobre o estabelecimento da Esdi e a situação da formação de designers naquele momento no país:

> O Rio sempre esteve mais interessado no aspecto humano de suas atividades e obras. São Paulo, como cidade industrial da América Latina, preocupou-se mais em equipar seu parque industrial, e o elemento humano para acioná-lo foi preparado quase empiricamente, mantendo a tradição nacional da improvisação, um de nossos orgulhos. A Esdi é atualmente a escola de design com o melhor *know-how* de ensino. (ibidem, p.71-2)

Wollner, além de ter participado ativamente da formação da Esdi, dando início a um sistema de educação e formação profissional, também inaugura a profissionalização do campo do design no país ao estabelecer em 1958, em sociedade com Geraldo de Barros, Ruben Martins e Walter Macedo, o primeiro escritório de design no Brasil, o Forminform, localizado na capital de São Paulo. Aloísio Magalhães (1927-1982),[1] em 1960, abre o seu escritório de design no Rio de Janeiro, o Programação Visual e Desenho

1 Entre seus trabalhos podemos destacar o símbolo e o programa gráfico comemorativo do 4º Centenário da cidade do Rio de Janeiro, a identidade visual da extinta Light e o projeto das notas do Cruzeiro Novo.

Industrial (PVDI): "seu escritório alcança grande sucesso comercial, e são de sua autoria algumas das mais conhecidas identidades corporativas de empresas brasileiras" (Lima, 1997, p.175).

Na Esdi havia tentativas, mesmo que tímidas, de alguns professores de modificar a proposta racional de Ulm, como por exemplo, o próprio Aloísio Magalhães. A designer carioca Ana Luísa Escorel foi aluna de Magalhães na Esdi e relata detalhadamente a visão e atitude desse professor na seguinte afirmação:

> A presença de Aloísio Magalhães na Esdi – Escola Superior de Desenho Industrial, no primeiro período situado entre meados de 60 e início de 70, certamente ajudou a escola a dosar certos excessos funcionalistas, temperando-os com possibilidades de cunho mais lúdico, onde a ambiguidade estética tinha licença para se manifestar. Embora tenha sofrido forte influência dos movimentos construtivos e adotasse certa racionalidade projetual, seus trabalhos exalavam o frescor gráfico típico de quem não desprezava as livres associações da forma e de seus imperativos plásticos. Por isso foi um grande designer, porque não resistiu às possibilidades do design gráfico como linguagem, como forma de expressão. (Escorel, 2000, p.115)

Em 1968, a Esdi enfrentou uma crise que a paralisou. Essa crise foi disseminada entre os que resistiam a mudanças e os que queriam introduzir um projeto totalmente novo e diferente da proposta pedagógica aplicada até aquele momento. Nessa fase, Aloísio Magalhães, que não assumiu nenhum dos lados, deixou claro aos seus alunos que "sem técnica, sem domínio da expressão e dos processos, como tinha o artesão medieval que era o exemplo que ele sempre lembrava, não haveria, em design, aventura conceitual que se sustentasse" (ibidem, p.115-6).

Ainda a mesma ex-aluna afirma que Magalhães vivia junto de seus alunos a seguinte situação: "cercado de discípulos galvanizados por seu brilho intelectual, foi o responsável pela formação de várias gerações de profissionais, disseminando uma requintada visão de design nutrida pela cultura popular brasileira e pela cultura erudita" (ibidem, p.116).

Lucy Niemeyer é também ex-aluna da Esdi, atualmente designer, pesquisadora e professora, com um brilhante estudo organizado na primeira pesquisa publicada sobre a história do ensino de design no Brasil, no qual realiza uma análise até o ano de 1993 sobre o modelo pedagógico dessa escola, partindo de uma visão bem realista e com a experiência de quem vivenciou os fatos e sentiu os reflexos em sua formação e atuação profissional. Ela afirma:

> O currículo adotado na Esdi, semelhante ao de Ulm, desconsiderou a realidade do setor produtivo brasileiro. Assim, o curso de design estabeleceu um distanciamento crescente entre a formação e as necessidades do mercado potencial de serviços para o design. O ensino assumiu um caráter dogmático, não possibilitando ministrar aos alunos uma visão crítica, nem do conteúdo do ensino, nem do papel a que se destina o futuro designer. Todo currículo implica uma seleção da cultura, um conjunto de ênfases e omissões, que expressa, em determinado momento histórico, o que se considera ser educação. (Niemeyer, 1997, p.118)

Mais à frente, continua sua análise questionando o papel da Esdi até nossos dias:

> A endogenia é um dos traços característicos da Esdi. Este fator é responsável, em grande parte, pelo pouco desenvolvimento da produção científica na escola. A falta de

> renovação, de ampliação e de aperfeiçoamento acadêmico do corpo docente colaboraram para que fosse esvaziada a perspectiva de a Esdi ser um centro de reflexão e um polo de desenvolvimento de linhas de pesquisa e de produção de conhecimento. (ibidem, p.118)

Em São Paulo, a continuidade do estabelecimento do ensino formal e superior de design ocorreu no curso da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), quando no ano de 1959 a cadeira de Composição Decorativa incluiu a questão projetual. Depois disso, em 1962, com a reforma curricular do curso de graduação em Arquitetura e Urbanismo foram inseridas as áreas de formação em Desenho Industrial a partir das sequências em Desenho Industrial e Comunicação Visual. No ano seguinte, 1963, o departamento de Composição altera seu nome para Projeto. Em 1967 foram incluídas no currículo do curso as cadeiras de desenho industrial (estudo do objeto e sua utilização) e de comunicação visual. Essas ações da FAU-USP resultaram na formação de designers atrelada aos cursos de arquitetura.

Paralelamente ao desenvolvimento de escolas institucionalizadas na área de design na capital de São Paulo ocorreu também a organização de uma escola de cursos livres que desenvolveu uma proposta pedagógica responsável por formar diversos profissionais para as áreas de criação: o Instituto de Arte e Decoração (Iadê) foi fundado em 1959 pelo italiano, cenógrafo e professor de história da arte Italo Bianchi e pelo professor e decorador português Álvaro Landerset Simões. Ambos acreditavam que o futuro do desenho industrial estava nessa cidade, pois aqui havia um grande potencial industrial e, ainda, não existiam escolas de nível médio ou superior na área de design.

O curso do Iadê durava três anos, com uma formação especializada, e contava com o Estúdio Bianchi, que estabelecia a integração entre a instituição de ensino, a indústria e o mercado de trabalho. O Iadê contratava como professores e palestrantes profissionais nas áreas de artes visuais, arquitetura, história da arte, design de interiores. Atuaram como professores ou palestrantes Ricardo e Ruy Ohtake, Laonte Klawa, Haron Cohen, Baravelli, Nelson Leirner, Guto Lacaz, Marcelo Nitsche, Carlos Perrone, Sérgio Ferro, Tizuka Yamazaki, Sagesse, Samy Bussab, Antônio Benetazzo, Carlos Henrique Heck, Wollner, Wesley Duke Lee, Carlos Fajado, Sérgio Romagnolo, Maria Alice Milliet, Alba Noschese, Rafic Farah, Luiz Paulo Baravelli, José Resende, Lenora e Fabiana de Barros, entre outros.

Em 1969, o Iadê é transformado em Colégio Técnico de Desenho de Comunicação, por exigência do Ministério da Educação (MEC), atendendo aos requisitos da formação em nível médio, mas com disciplinas técnicas de design e arte, tanto na esfera do design de produtos quanto na de design gráfico. Encerra suas atividades em 1987. Trinta anos depois, em 2017, há uma proposta de retomada do Iadê pela neta de Bianchi, Adriana Nagel Bianchi, e o gestor cultural Raphael Buongermino, oferecendo cursos livres e palestras.

No final da década de 1960 é que se inicia a ampliação de oferta de cursos superiores em design em São Paulo. Em 1967, na Fundação Armando Álvares Penteado (Faap), instituição privada de ensino, foi criado o curso de Desenho Industrial e Comunicação Visual junto da Faculdade de Artes e Comunicação. Outra faculdade particular de cunho confessional é a Universidade Presbiteriana Mackenzie, na capital de São Paulo, onde foi instalado em 1971 o curso de design alocado na Faculdade de Arquitetura, Comunicação e Artes.

Na década de 1970, o designer Wollner indicava a necessidade de formação profissional para o crescimento e estabelecimento da área de design no Brasil, especialmente na capital de São Paulo. Wollner (2003, p.73) dizia: "acredito ser primordial desenvolver a educação do profissional, não maciçamente, porém lenta, gradual e qualitativamente". Mais adiante narra que tinha a ideia de desenvolver, com o apoio de órgãos governamentais, uma escola de pós-graduação em design:

> acho fundamental para o design no Brasil a organização de uma escola de design em termos de pós-graduação, de caráter internacional, abrangendo principalmente a América Latina. Uma escola centralizada em São Paulo, por exemplo, com alunos graduados na América do Sul, inteiramente voltada para os problemas sul-americanos, em convênio com a Unesco e com os governos latinos, trazendo professores internacionais e já com experiência em países subdesenvolvidos. (ibidem, p.73-4)

Mas os primeiros cursos específicos de design em São Paulo foram introduzidos entre o final da década de 1960 e início da década de 1970, nitidamente em instituições de ensino particulares, fossem laicas ou confessionais.

As décadas de 1970 e 1980 foram marcadas pela introdução de vários cursos de design nos estados do Rio de Janeiro, São Paulo, Pernambuco, Paraná e Minas Gerais. Muitos desses cursos eram decorrentes dos cursos de belas-artes ou artes plásticas, fato que imprimiu um caráter mais livre do que a racionalidade imposta por Ulm, pois nesses cursos destacavam-se as relações expressivas com os conteúdos sistemáticos para a prática do design.

Recife e o início do design no nordeste brasileiro

No Recife, entre 1954 e 1961, o mencionado Aloísio Magalhães, Gastão de Holanda (1919-1997), José Laurênio de Melo (?) e Orlando da Costa Ferreira (1915-1975), entre outros, constituem um grupo que produz uma forte expressão em design gráfico no nordeste brasileiro.

O grupo Gráfico Amador reunia pessoas interessadas na arte do livro, tanto em seu conteúdo quanto em sua forma e nas artes gráficas em geral. Editavam textos literários e produziam peças gráficas, como livros, volantes, boletins e programas culturais, a partir de um minucioso trabalho visual e gráfico, utilizando experimentações tipográficas, processos de gravuras, como clichê de barbante e de metal, xilogravura, litografia, linoleogravura, *pochoir*. A produção era de pequenas tiragens obtidas a partir de composição e acabamento manual. A produção dava-se com as limitações de uma oficina com perfil de ateliê experimental, em contraposição e com questionamentos em relação ao mercado editorial brasileiro da época que prestigiava os livros em edições de luxo.

O grupo Gráfico Amador, em seus oito anos de sua existência (1954 a 1962), produziu 27 livros, três volantes, dois boletins e um programa de teatro. Porém, sua ação disseminou na cidade de Recife a importância das artes e do design gráfico. Seguindo essa proposta foi criado "o curso livre de Artes Gráficas [que] se transforma no curso regular de Comunicação Visual, na mesma Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Pernambuco. Em 1976 esta escola é transferida para o *campus* universitário, vindo a tornar-se parte do Centro de Artes e Comunicação" (Lima, 1997, p.176).

A introdução da área de design na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) foi realizada em 1972 com

a criação do curso de desenho industrial com habilitações em programação visual e projeto do produto, tendo como origem a Escola de Belas Artes, assim como muitos outros cursos de design e de moda no país. Em 1997 foi instituído na UFPE o Departamento de Design, que hoje conta com um bacharelado em design, um programa de pós-graduação em design (mestrado e doutorado) e dois mestrados profissionais.

Atualmente, a UFPE no Centro Acadêmico do Agreste, em Caruaru, conta com um curso de graduação em Design que se destina à formação de profissionais para atuarem com sistemas e produtos de moda (vestuários, acessórios), sistemas de informações visuais e objetos.

A reafirmação e a expansão do ensino em design no Brasil

Reiteramos que no Brasil a maioria das escolas de design, com exceção da Esdi, foram formadas a partir dos departamentos ou dos cursos de belas-artes ou artes plásticas, fato que, como explicado, por um lado imprimiu um caráter mais livre do que a racionalidade imposta por Ulm, pois nesses cursos destacavam-se as relações expressivas com os conteúdos sistemáticos para a prática do design, mas, por outro, dificultou ainda mais o posicionamento e o reconhecimento do profissional de design no Brasil, sendo ele tratado como artista, artista gráfico, desenhista ou criativo.

Essa relação direta das escolas de arte com as escolas de design estabelece até hoje a discussão de se efetivamente design é ou não é arte. Independentemente do resultado ao qual um dia essa discussão chegará – se chegar a alguma conclusão única e centralizada – sabe-se que as questões da criação são importantes para a atuação do

designer, especialmente quando as fronteiras limítrofes estão se desfazendo.

Hoje podemos encontrar produtos de design como peças únicas; o design brasileiro foi para os museus como peças de coleção. Além do estreitamento das relações entre arte e design, estreitaram-se as relações entre design e artesanato, entre o fazer projetual e o fazer artesanal.

Porém, alguns cursos de design sofreram a forte influência racionalista e funcionalista aplicada na Esdi. As abordagens e habilitações dos cursos de design ficaram centradas no projeto de produto (desenho industrial) e na comunicação ou programação visual. Ao mesmo tempo, as características essenciais do design continuam se mantendo nos processos de reprodução da comunicação de massa.

O designer Gui Bonsiepe esteve no país, em 1984, para estabelecer em Florianópolis um Instituto de Design, o Laboratório Brasileiro de Design Industrial (LBDI), com o apoio do CNPq e a proposta de aproximação entre as universidades e a indústria brasileira. Célio Teodorico, professor, afirma:

> O LBDI nos anos 80 e 90 foi um marco sem precedentes, com repercussão no cenário nacional e internacional pelo papel desempenhado em sua curta trajetória (1984 a 1997); e serviu de referência em termos de disseminação do conhecimento e de experiências na área do design. Suas práticas foram incorporadas e compartilhadas por uma legião de estudantes, professores, profissionais e convidados do Brasil e do exterior, atingindo e transformando o ambiente acadêmico e de empresas privadas. (Teodorico, 2016, p.1)

O design atravessou um período muito intenso e frutífero a partir da década de 1990, quando ocorre uma

disseminação do termo, da profissão, do campo de atuação e das escolas de design. Há uma proliferação de cursos e faculdades de design, que surgem por todo o país, nos mais diversos segmentos de atuação da profissão, especialmente nas instituições particulares que investiram na segmentação da área, ampliando a oferta de cursos de design gráfico e de design de produto, seguindo a proposta de habilitações instituída na década de 1960, mas indo muito além dessas tradicionais habilitações, tanto nos níveis de bacharelado quanto de tecnólogo. Algumas escolas realizavam novos cursos com novas habilitações e especializações direcionadas a áreas específicas como o design de joias, de moda ou de mobiliário.

Essa década também é marcada pela instituição do primeiro curso de pós-graduação *stricto sensu* em design no país, realizado pela Pontifícia Universidade Católica (PUC) do Rio de Janeiro. Essas mudanças relacionadas ao ensino e à profissionalização na área de design tem repercussões até os dias atuais e contribuíram com o crescimento, disseminação, valorização e consolidação desse campo de conhecimentos no Brasil.

Referências

ARTHUR, L. *Glasgow Girls*: artists e designers 1890-1930. Dumfries: Alba Printers, 2010.

BROWN, A. Re-evaluating the Glasgow Girls. A timeline of early emancipation at the Glasgow School of Art. *CDF II International Congress*, Barcelona, jun. 2015.

BÜRDEK, B. E. *Design – História, teoria e prática do design de produtos.* São Paulo: Edgard Blücher, 2006.

DROSTE, M. *Bauhaus 1919-1933*. Berlim: Bauhaus Archive Museum für Gestaltung; Taschen, 1994.

FERLAUTO, C. *O tipo da gráfica*: uma continuação. São Paulo: Rosari, 2002.

FIELL, C.; FIELL, P. *Design do século XX*. Lisboa: Taschen, 2000.

HESKETT, J. *Desenho industrial*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1997.

LIMA, G. C. *O gráfico amador*: as origens da moderna tipografia brasileira. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

MEGGS, P. B.; PURVIS, A. W. *História do design gráfico*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

NATALINI, A. *Superstudio*: the Middelburg Lectures. Amsterdam: De Vleeshal and Zeeuws Museum, 2005.

NIEMEYER, L. *Design no Brasil*: origens e instalação. Rio de Janeiro: 2AB, 1997.

PEVSNER, N. *Os pioneiros do desenho moderno – de Williams Morris a Walter Gropius*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes,1994.

SOUZA, P. L. P. *Notas para uma estória do design*. Rio de Janeiro: 2AB, 1997.

TANNER, W. The design school. *Visual Communication Magazine*, p.122-129, 2010.

WICK, R. *Pedagogia da Bauhaus*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

WOLLNER, A. *Textos recentes e escritos históricos*. 2.ed. rev. e ampl. São Paulo: Rosari, 2003.

ZANOTA, A. *Zanota* (portal). [s.d.]. Disponível em: https://www.zanotta.it/en-us/products/tables-console-table-desks/quaderna-2600.

Sites

http://architectuul.com/architect/archizoom.

http://bauhaus-online.de/.

https://bdbarcelona.com/es/autor/3.

https://habitusbrasil.com/5-designers-inspiradores/.

http://socks-studio.com/2011/04/19/archizoom-associati-no--stop-city-internal-landscapes-1970/.

https://www.cassina.com/en/.

http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/.

https://www.gufram.it/en/.

https://www.milanmuseumguide.com/super-superstudio/.

https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1715

https://www.phillips.com/detail/archizoom-associati/UK050112/99

https://www.poltronova.it.

http://www.thetowner.com/dressing-is-easy/.

Design coletivo apresenta, ao longo da história do design, entre 1800 e 1990, as escolas, os movimentos e os grupos com propostas interdisciplinares, atuação conjunta e colaborativa entre as áreas do artesanato, da arte, do design, da arquitetura, da engenharia e de outros segmentos, como moda, estamparia, joalheria, espaços interiores e urbanos, sem separações, preconceitos ou corporativismos.

Conhecer a atuação interdisciplinar, a somatória do conhecimento de diversas áreas na concepção, na criação e na produção que constituem um novo objeto, comum a todos os envolvidos, nos leva a perceber a essência do design e as bases do design moderno e contemporâneo.

A pesquisa histórica reunida neste livro é parte dos resultados do doutorado da autora, à qual foi somada a vivência de mais de trinta anos nas salas de aula nos cursos de graduação e pós-graduação em design, fato que a levou a perceber a necessidade de comprovar que a ação coletiva, colaborativa e interdisciplinar existe no design há muito tempo, por várias gerações e entre diversas culturas.

Mônica Moura possui estudos pós-doutorais em design contemporâneo pela Pontifícia Universidade Católica (PUC) do Rio de Janeiro e estágio pós-doutoral na Universidade do Minho, em Portugal. É doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC de São Paulo e bolsista de produtividade em pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Entre seus projetos de pesquisa e extensão, destaca-se Lembrei de Você, direcionado para pessoas com deficiência visual (PcDV), além das investigações sobre design inclusivo e contemporâneo. É docente nos cursos de graduação e pós-graduação em design da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design (Faac), da Unesp, *campus* de Bauru e coordena o grupo e o laboratório em pesquisa, extensão e ensino em design contemporâneo e o curso de graduação em design (gestão 2020-2024).